

من إحدى الزوايا

يحيى حقى

هذا المؤتمر ..

ضخامة تبعات المؤتمر الاول للاتحاد الاشتراكى العربى ليس مردها ضخامة قدراته فحسب ــ والترابط بين القدرة والتبعة لا مفر منه ، فالمؤتمر هو تجسيد حى لسلطة تحالف قوى الشعب العاملة التى لاتفوقها سلطة أخرى فى الدولة ، ولأنه لا حد ولا قيد على أعماله ، ولا تعلل بالظروف الاستثنائية لتقسيم المسائل الى محظورة وغير محظورة ، وهكذا لأول مرة فى تاريخ مصر يتولى الشعب سلطة الحكم ، لم يعد له اعتذار بأنه مسير ، أموره ليست بيده ، وتصدر هذه التجربة الفذة عن الايمان بأصالة هذا الشعب وجدارته وفضائله الكامنة ، وعن الوثوق بان هذا هو الطريق الذى لاطريق غيره نحو المستقبل المرجو لهذه الامة ، تبرأ فيه من التخلف وتستعيد سيرها فى موكب الحضارة الذى طالما ترأسته من قبل .

وانما مرد ضخامة تبعات المؤتمر هو هذه المعادلة الصعبة التى لا بد له من مواجهتها : التوفيق بين سياسة قصيرة الأجل وسياسة طويلة الأجل ، اذ قد تعمل المحنة الطارئة على أن تطغى الاولى على الثانية ، بخلاف ما يحدث أيام السلم التى تتيح المصالحة بينهما . ولعل أبرز ظواهر هذه المعادلة الصعبة هو طغيان تنطق به الارقام لنفقات التسلح وحشد كل القوى لنصر عاجل على نفقات التنمية وحشد كل القوى للنهوض بالدور الحضارى الذى ينقلنا الى مصاف الدول الحديثة . ولكن أكثر ما يستأثر باهتمام الشعب من ظواهر هذه المعادلة الصعبة واحدة لاتنطق بها الارقام لذلك قد تقبل التمييع أو التجهيل أو التخفى والتستر ولا تجد مجالها الا فى الضمائر فتنزلها وهى فكرة مبهمة تجللها غلالة من الضباب ، واعنى بهـا طغيان الظروف الاستثنائية على سيادة القانون التى يحتمى بها المواطن من كل تعسف يمس حقوقه الانسانية وحريته فى التعبير والمراقبة والنقد . فمن ناحية ينبغى أن لا ننسى بتاتا اننا فى حالة حرب ، وهى حالة معترف لها بأن من حقها أن تفرض اجراءات استثنائية تحد من الحريات وسيادة القانون كما يحدث فى كل البلاد زمن الحرب ، ومن ناحية أخرى تعلق أمل الشعب ــ بعد الانتخابات الحرة ــ أن يكون المؤتمر وليدها ، قيما على الحريات أى يتولى التوفيق بين مصالح الدولة العليا ومصالح الافراد ، وليس طلب هذا التوفيق من قبيل الترف أو المباهاة الفارغة بل لأنه الشرط الاساسى لحشد كل القوى لتحقيق النصر ،

فالمواطن الحر هو الذى يعتمد عليه اذا حمل السلاح لأنه حين يدافع عن حرية الوطن يدافع عن حريته ، ومواجهة هذه المعادلة الصعبة بصراحة هى التى تحرك ضمير الشعب للتيقظ لمتطلبات حالة الحرب وادراكها والرضاء بها عن علم سابق ، بعد تحديد التزاماته تحديدا واضحا بحيث يمتنع التجاوز الا ما هو ضرورى ومقرر ، ويكون تماسك الجبهة الداخلية ـ حصننا الحصين ـ منبثقا من وضوح هذا التحديد وهذا الالتزام • سيزول الشلل وتتفجر كل الطاقات الكامنة ، سيرتفع عن الجهد شبهة اليأس ، ستتحول اللامبالاة الى المبالاة ، ستطفو كل الفضائل على السطح وتغوص كل الرذائل ، سيجد شرف الامة أدبا مثله شريفا يحنو عليها فى محنتها ويشد ازرها ويثبت لها ثقتها فى قدراتها ومستقبلها ، ولا بأس أن يبصرها بضلالها وعيوبها بلغة لا مواربة فيها • ولا تكون قوامة المؤتمر على الحريات باصدار قرارات ولكن بالاشراف أيضا على تنفيذها ، فينتدب لجنة لتلقى شكاوى المواطنين وتعمل على انصافهم ، بل أكاد أطالب بمبدأ التعويض المادى لكل برىء تعرض للعسف على يد من ثبت انحرافهم •

لقد حقق الرئيس جمال عبد الناصر أملنا فيه حين عرض لمسألة سيادة القانون فى خطابه أمام المؤتمر وجعلها مثلا للمسائل التى يطلب منه دراستها والعناية بها ، وكذلك حين مهد للمؤتمر طريق العمل النافع بأن عدله وعدل الامة كلها معه عن النظر الى الماضى الى النظر للمستقبل فكل كلام عن الماضى قول معاد ومضيعة للوقت واجترار للمرارة وقلقلة فى غير طائل ، المطلب أن يعمل المؤتمر على تجميع الشعب كله حول ارادة واحدة ، ارادة النصر، أن يشقق قنوات تنساب فيها لهفته على الجهاد، أن يعمل على تثبيت ثقته بقواته المحاربة والاشادة بالجهد الكبير الذى تبذله وتصميمها على دحر العدو وافتداء الوطن بالارواح• المطلب الآن هو الكشف عن الدعائم التى يقوم عليها جهاد الشعب كله لتحرير الارض العربية • نحن اذن فى مرحلة لا تحتمل ـ كما يقول الرئيس ـ الا ما هو جد والا ما هو حقيقة والا ما هو أصيل والا ماهو أمين والا ماهو صادق•

من بعيد..

حسين ذو الفقار صبري

الاثنين ١٢ يونيو

كانت الساعة قد جاوزت الحادية عشرة حين وصلت الى السفارة ، متفسخ الاوصال ، مشعث الفكر ، زائغ البصر ، ثم مضطرب النفس أيضا ، اذ نشتد ضربات القلب بوجيب من جزع ، تخوفا من أن افدح بانباء عن تطورات تكون قد جدت على الموقف فتفاقم .

ولكن لا جديد .. انما جو من وجوم وحيرة ، وشخوص متحركة بين المكاتب ، جيئة وذهابا ، وكأن ليس لها من هدف ..

عالم كأنما قد رانت عليه كآبة منذ الأزل ، بل عالم طيفي لم تداخله قط أسباب حياة ، هو أبدا على هامش منهـــا ، لم يخبرها فيعرف معنى الانفعال ، بل غفل من أى مشاعر ، فلا يهفو حتى الى أمل ..

وتيرة من وجود راكد ، هكذا كان وهـــكذا يكون !

الا من نفر قليل يتصنع .. خشية أن تنكشف دخيلته ، ولكن قسمات وجهه تنم عليه ، يود لو أن يفصح الا أنه لا يدرى بعد الى أين تيار الأحداث فما تكاد أن تطفر الى ملامحه الخلجة حتى يسارع الى مغالبتها ، فيعود بسحنته الى ســكون أو أن يعتسرها الى توازن ، ويغيض ، وما كاد أن يلوح ، ذاك الوميض الذى طرفت به العين ...

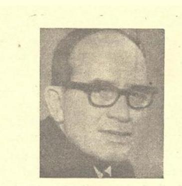
هل خيل الى .. أم أنى جبلت على التشكك ؟ ربما أن قيل عنى ذلك .. ولكن النبو أو النشاز هما أبدا من تلك الامور التى تشـــدنى فورا الى تنبه فتساؤل .

لا جديد .. ولـكن مكاتب الســـفارة تعج بعشرات من مواطنين ، فجأهم العدوان بينـــا فى مأموريات خارجية ، فتنقطع أمامهم سبل العودة، حصروا حيث كانوا ، بل تقاطر جلتهم على باريس، وكأنما قوة خفية تجذبهم اليها ، فهى من كبريات محطات خطوطنا الجوية ، كما أنها العاصمة الكبرى التى ارتفع منها واضحا جليا ذلك الصوت الذى تجاسر ، دون دول الغرب جميعـا ، فيدين فعلة اسرائيل .

صحيح أن النفوذ الصهيونى فيهـا مستشر ، وصحافتها أو جلتها متعاطفة مع عدونا الغاصب ، أو قل متألبة معه علينا ، تراها فى هذا موكبا متراصا ، يشدها الى الصفوف حقـــد دفين على العرب ، رغما من أنها تمثل اتجاهات ، لو أن خلى بينها ، لاقتتلت وتنـــاحرت حتى الموت .. يمين متطرف نزف عقله اذ استقلت الجزائر ، ويسار تائه ختلته تخفيات الفكر الصهيونى ، ورأسمال تحركه خيوط « روتشيلدية » ، أو تغلغلت الى مكامنه الاستثمارات الامريكية .

صحيح ذاك كله ، ولكن طودا راسخا يطل من عل على أسباب الحياة الفرنسية جميعا ، يناطح السماء كما برج ايفل ، بينا يمتد بجـذوره الى اعماق التاريخ الفرنسى ، مستسقيا رحيق تراثها الفكرى الفذ ، انسانى المضمون ، فيقول كلمته مدوية !

وليس تعنينا عندئذ انفعالات جمهرة الاوساط الثقافية ، التى بدا أن قد طغت على المناخ الفكرى السائد بتيارات تغوى بخلابة من « روجة » ، من



أبرز أعلامها ربما رجل مثل ســـارتر ، قابع بين مريديه فى جحر من جحور الحى اللاتينى ربما ، أخاله يتلفت كالمذعور يمنـــة ويسرة ــ أو هكذا يبدو من تخالف حدقتى عينيه ، تطرفان فى قلق من خلف نظارته السميكة ــ ثم ينطلق لســـانه فيلوك قولا معادا عن اللاسامية وأصول لها مزعومة ركبت فى ذهنه افتعالا ، بل تراكبت انفعـــالا ، منزاحة من اغـــوار نفس عانت ما عانت ، فى سنوات التكوين ، من تزمت ظروف عائلية قاسية فهو أبدا منغرس فى بؤرة ذلك الموقف بالذات ، وان البون لشاسع بين التكرار المريض لظواهر انفعال قد تحجر وبين المظاهر المتجددة لتفاعلات الذات الحية اذ تعرك خضم الحيـــاة منخرطة فى موقف اثر موقف .

لم يكن يعنينا سارتر ومن على شاكلته ، وانما صوت فرنسا ،صوتها المنبثق من تراثها الانسانى الخالد .. وقد دوى !

كانت مكاتب سفارتنا تعج بعشرات من مواطنين توافدوا على باريس ، متلهفين الى العودة ، ولكن الخطوط الجوية الى القاهرة متوقفة جميعا .

ربما أن تحطمت ، ضمن ما تحطم ، طائراتنـــا المدنية .. ولكن ماذا عن خطوط الدول الصديقة؟ أم ان مطارنا الدولى قد أصيب هو الآخر بأعطاب فادحة ؟

وسارعت اتصل تليفونيا بسفارتنا فى روما .. ولكن ليس من بارقة أمل فى عودة عاجلة ، فالخطوط بين روما والقاهرة متوقفة هى الاخرى .. ربما أن تيسر تسييرها خلال أيام .. أيام ؟

أى عـــدد من أيام ؟ فالايام اذا ما تراكمت تمطت فتمتد الى أسابيع بل شهور ! أليس من سبيل الى الانتقال بوسيلة أخرى ؟ أتكون الخطوط البحرية متوقفة هى الأخرى ؟ هلا أن اســـتعلموا ... فاستقل باخرة من جنوا أو نابولى الى الاسكندرية اذا ما استطال تعذر السفر جوا ..

فوجئت بهمـــا اذ اقتحمت باب أحد المكاتب الجانبية الصغيرة بالسفارة ..

كنت قد انتحيت ركنا قصيا من قاعة فسيحة الارجاء ، ولكن خالية ممن اعتادت أن تستقبل من كبار الزوار ، فاتصفح سيل المقـــالات المسمومة التى امتلأت بها كبريات الصحف العالمية، منبهرة بانتصار اسرائيل الخاطف على جيوش المائة مليون عربى ــ وكأنما قد ابتعثت مرة أخرى الى حيـــاة قصة داود وجالوت ــ ثم مئات من صور تقيحت المجلات بفواقع ألوان ، افتنوا فيتخيرون منهـــا ما يزرى بقواتنا المسلحة ازراء !

وطوحت بما فى يدى متقززا مغموما ، وقمت أذرع القاعة منقبض الصدر متوتر الاعصـــاب ، ومرة بعد أخرى فى ارتجاحى جيئة وذهابا بين الجدران المصمتة ، يقابلنى ذلك الباب ، موصدا فى وجهى كأنما مصمت هو الآخر ، ولكنه غائر الاطار ، فيه ايحاء بأن ربما انسرق بى اذا ما ولجته الى خباء أو فرجة ، فالوى قبضته فجاة واقتحم عتبته ...

واذا بهما جالسان وقد استغرقهما الحديث ، فوجئت بهما اذ لم أتصور الا أن يكونا فى القاهرة وفى هذا الوقت بالذات ، فهمـــا من ألمع رجال صحافتنا ، وما أحوج الأمة الى رجال الاعلام فى هذه الايام.. ولكن يا لسخف ما تصورت ! فان طبيعة أعمالهم تفرض عليهم ، أكثر من غيرهم ربمـــا ، السفر والترحال ، فما كان يحق لى أن اتعجب ، انما العجيب أن لا يكون العدوان قد حصر ، ضمن ما حصر ، عددا منهم خارج البلاد .

ولكنها مفـــاجأة على أية حال ! اثلجتنى بعض الشيء ــ ان صح الالتجاء الى هذا التعبير فى تلك الظروف الحالكة ــ اذ أحمل لهما تقـــديرا فاتابع أبدا ما يكتبان باهتمام ، وأن أجدهمـــا ، هكذا فجأة ، أمامى فبمثابة واحة وقعت عليها وقد كد ذهنى من فرط تطواف ، أو قل بمثابة طوق نجاة تمثل الى بينمـــا يتخبط بى الفكر كأنما فى بحر

الاهوال ، فربما أن وجدت فى الحديث اليهمـــا متعلقا لايمان تطاوحته الأنواء حتى أوشــك أن يتبدد الى ضياع ٠

ولكنى اعتقد أنى اخطأت التعبير اذ صورتهمـا جالسين وقد استغرقهما الحديث، فأحدهما لايكاد يستقر بمجلس اذا ما انطلق بما عنده ، فهو أبدا منفعل بما يريد أن يفضى به ، ويخيل اليك أن قد حشى المقعد الذى من تحته بشوك قتاد ، وربما أن قام ثم عاد الى محـــاولة جلوس ، ثم يتحفز نحوك كأنما يريد أن يصب ما يتدفق به لسانه الى جوفك صبا ٠٠ لاثبـــات الا المغرس تلك السيجارة انتحت من فمــــه ركنا فلا تعوقه عن متابعة الكلام ، ولكن دخانها المتصاعد يلسع عينه اليسرى فتطرف أو أن يزم جفونها فتتجعد جبهته سعيا الى موازنة بين اغماضة هذه العين وتفتح الاخرى ٠

أما زميله فقلما ينبس ، رابض فى مـــكانه مستتب ، تخدعك نظـــارته السميكة فلا تلحظ تعمقه فى تتبع ما يقال ، ولكنك سرعان ما تشعر بأن ذهنه انما يقلب الامور على وجوهها جميعا ٠٠ هناك فى أغوار النفس بعيدا عن فضول كل من تطفل بتطلع ٠

هما طرفا نقيض ، حتى من حيث سماتهمـــا الجسمانية ، وكأنها الاسقاط الصادق لامزجتهما الفكرية ــ أم أن العكس هو الصحيح ؟ ــ أولهما طويل ممشوق ، دائب الحركة كأنما قد ركب على أوتار مشدودة ، يتنقل بك قفزا من موضوع الى آخر حتى لتكاد أن تدور بك الرأس ، جزع من أن تفوته ناحية تفكير ، ايمانا منه بأن لكل أهميتها المترابطة مع غيرها جميعا ، فهو كالنحل نزاع الى كل رحيق ، أو قل « موجهـــة فى كل صـــوب ركائبه » ٠

بينا زميله ٠٠ قصير القامة ، مســتدير الوجه والبدن ، رابض فى جلسته ، راسخ فى تفكيره، اذا ما استلفته موضوع لف عليه اهتمامه ، فلا يتركه حتى يفرغ له عن صميم مضمونه ٠

يخيل اليك فى أولهما أن الكلام مطيته الى تفكير، مقالاته مبنية فى جلتها على استدلالات نتيجـــة اتصالات وأحاديث ، أو أن تشعر اذ تقرأ له أنه يجادل نفسه ويحاورها حتى تنســـال من قلمه الافكار ، بينا الثـــانى عزوف عن الكلام ، مكب على دراسة الكلمة المكتوبة ، فكم من مقالات له تدور حول تقييم ما صدر عن غيره من كتب أو مقالات ، لا تكاد تظفر منه برأى الا أن تقرأ له ، وكأنما قلمه ، وقلمه لا غير هو لســـانه ٠ وأى لسان !

لست أسعى الى مفاضلة بينهما ، بل ربمـــا أكون قد بالغت اذ عرضت لصفاتهما وأمزجتهما أو قد خدعت نفسى فانساق الى تخيل فتصور ، فانحت منهما نموذجين لطرازين متقابلين،ولكنهما فى اعتقادى متكاملين ، لاغنى لصحافتنا عن واحد دون الآخر ، نعم ! لاشـــك فى أنى قد بالغت وأبعدت فأفرطت ، فالانسان ــ أى انسان ــ أبعد من أن يزج به داخل اطار محدود فلا يعدوه ،علما على طراز نبتدع له صفات قاطعة التحديد، فكأنما نحاول أن نصب به فى قالب نحته له خيالنا ، انما الانسان ــ كل انسان ــ نسيج وحده ، وعلم على طراز تنفرد به ذاته ، عسير على المرء ــ مهما أوتى من دقة ملاحظة أو نفاذ بصيرة ــ أن يسبر أغواره أو أن يحيط حتى بأبعاده !

وهب واقفا صاحبنا ، ممشوق القوام ، بعد مناقشة أو قل بعد حـــديث انفرد به أو يكاد ، فيستعرض أسباب هزيمتنا العسكرية فى لمحات لم تترك جانبا الا وأشارت اليه ، وان خطفا ٠٠٠ « ماذا ! الا ترون أن قد آن لنا أن نتحول الى دولة عصرية ٠٠ عصرية بكل معانى الكلمة ، وفى جميع نواحيها ٠٠ »

وكانت هذه هى المرة الأولى التى أسمع فيها هذا التعبير ، الذى ذاع وشاع من بعد اذ تلقفته الأقلام ، انطلق به لسان صاحبنا طويل القامة ، وان كان زميله هو الذى فجر الموضوع فيما بعد ، فيدفع به الى حـــوار مفتـــوح بين عدد من كتاب ومفكرين ، ولا يسعنى الآن الا أن أعتقد أن الفكرة هى فكرته أصلا ، وان لم يحاول حينذاك الاشارة اليها ، بل ترك صاحبنا ينتحل الكلام فيها فيفيض، بينا هو منشغل عنا بعض الشىء وأكاد أجزم الآن انه لم يكن الا مستغرقا فى تقليب الموضوع من حيث جوانبه وابعاده جميعا ٠

ألقى علينا صاحبنا ، ممشوق القوام ، بكلماته هذه ، فتتدفق فى حـــزم قاطع ، بل بدا وكأنه يخصنى بها وحدى ،فهى تكرار لحديث دار بينه وبين زميله من قبل ، ومال على بجذعه ، وأنا بعد

جالس ، فتضطرب شـعلة السيجارة الراسخة بطرف فى ركن الفم ، وكأنما تريد هى الأخرى تأكيد المعنى فيرسب فى ذهنى ٠

ثم نظر الى ساعته ودار فجأة على عقبيه ، ثم عاد فالتفت :

« عن اذنكم ٠٠ عندى ميعاد ٠٠ هام جدا ! »

« أرجو أن لا يكون مع سارتر ٠٠ » ولم أستطع اخفاء نبرة من سخرية ، فقد كان صدر بيان يحمل توقيعه مع غيره من مثقفين ، قبيل العدوان بأيام ، تأييدا لاسرائيل ، وكان صاحبنا أحد الذين تبنوا دعوته الى القاهرة فى أوائل العام نفسه ، وكم ألح على فأقابل ذاك الفيلسوف ذائع الصيت اذا ما حضر ، ولكن عاقنى عن ذلك اضطرارى لاجراء عملية جراحية عاجلة ، فلا أغادر المستشفى الا بعد تمام الشهر ٠

ومر بوجهه عارض من ضيق ٠٠ « كلا ، ليس اليوم ٠٠ ولـكنى لن أتركه ٠٠ لن أتركه ! ألا ترى أنه يجب علينا ملاحقة أصحاب الفكر فى كل مكان٠٠ انها وسيلتنا الوحيدة لكسرحلقة الدعاية الصهيونية ، انهم أشـــخاص لهم وزن ، فلو أن اقتنعوا ٠٠ »

نعم ، فهذا صحيح ٠٠ ولكن سارتر ! لمع اسمه عالميا ، كنصير لحرية الشعوب ، فى دفاعه الرائع عن ثورة الجزائر ، ثم بتنديده الذى لا ينى بالسياسة الاستعمارية الغشوم لأمريكا فى فيتنام ٠٠ ولكن ماذا عن حقيقته ؟

نشأ فى عائلة ران عليهـــا التزمت الطبقى ، وقاسى خـــلال ذلك من جـدب عاطفى قاتل ٠٠ تزوجت أمه الأرملة ، وهو بعد صبى ، فتنفصم ثنائية العـــلاقات بينهما ، أو هـــكذا تراءى له فيعانى ٠٠ هذاك برجل دخيل قد أطبق على الحلقة العائلية فتنوء بوطأة منه خـــانقة ، فهو ضابط بحرى ــ فيما أذكر ــ صارم ، حازم ، بل كتلة من تقاليد جامعة مانعة ٠

ويشعر سارتر ، وقد بدأ ذهنه يتفتح ، بأنه ذات مهـــملة ، ليس لهـــا من متعلق بالحياة الا الشعور بأنه يحيا وحسب ، وتدفعه حساسيته البالغة الى رفض هذا الوضع بنبضات ذاته جميعا ، ولكنه مجـــرد رفض ، لم يتجاسر فيرتفع به الى ايجابية فيتخذ منه موقفا !

فلسفته جميعا تنبثق من رفضه لهذا الموقف ، عفوا ! بل هذا الوضع المفروض عليه من خارج ٠٠ انه يرفضه ، وحسبه بهذا الرفض موقفا !

يدعى أن « وجوديته » انما هى الاختيار الحر ، ولكن صـــميم فلسفته لا تمجد الا من اختار أن لا يختار ! انظر اليه كيف يناقش شخصية الشاعر الكبير بودلير ، ثم قارن بين هذا وبين مايقول عن جان جينيه مثلا ٠٠

شخصية بودلير هى قصة صراعه المرير المتصل، متأرجحا بين حضيض من شر وبين نوازع الى خير ، هو رجل سدرت به مغاوى الشهوة الى التمرغ فى الأوحال ، ولكنه ساع أبدا الى التسامى ، يهفو الى طهارة نفس ، فلا يكاد يطفو بطرف من نوازع نفسية ، متلمسا المنفذ الى حيث عبير النقاء حتى تزلق به قدمه الى حمـــأة الرذيلة ، فيغوص الى أعماقها مرة أخرى ٠

وسارتر لا يرى شيئا من روعة هذا الصراع ، انما ينحى باللائمة على بودلير العظيم ، ليس لأنه الشاعر الرجيم ، ولكن ــ ياللعجب ! ــ لأنه أحجم عن أن يلتزم بخطاياه فيجعل منها مذهبا ! أهذا هو معنى الالتزام ؟ ان تلتزم بأن لا تختار الا ما اختاره لك الوضع الذى أنت فيه !

أما جان جينيه فهو ــ فى نظر سارتر ــ النموذج المثالى للفنان الوجودى !

انه بؤرة من موبقات ــ رغم عظمته الفنية ، فلا جدال فى هذا ! ــ هو لقيط ولص ومأبون ٠٠ فليكن ! أن يكون لقيطا فليست هذه جريرته ، وانما محك عظمته فى نظر سارتر ، أن الناس عرفوا فيه الشـــذوذ الجنسى فيقرر أن يتحداهم بشذوذه ، أن يختار أن يكون ما اختارته له نفسه المريضة ! أن يلتزم بما قد ألزم به !

أهذا هو الالتزام ؟ أهذه حرية الاختيار ؟ أن تكون بك وصمة فتعاند بها المجتمع وتتحداه !

ومن هنا كان موقف سارتر من اليهود ٠٠٠ اليهود كما عرفهم فى مجتمعه الطبقى المتزمت ، فهو لا يعى الا ماخبط حواسه خبطا ، ولا يمكنه وهو المنغرس فى موقف مقفل عليه أبدا أن ينطلق بفكره الى أبعد مما يصكه صكا ، كأنما الدويبة فى جحر ، لا تخبر الا مايصدم شعيراتها الحسية ٠٠ أليست فلسفته الوجودية فى صميمها قمة الوعى بالذات منغرسة فى ذاتية اللحظة ؟ أو «آنيتها» كما يقولون ؟

ليس فى وســـعه أن يفرق بين صـــهيونية

ويهودية ، بين اسرائيل وجاليات « الشتات » ، سفردية كانت أم اشكينازية ، بين ضحايا البؤس فى معسكرات الابادة النازية وبين جبروت غاصب بطش بأرض فلسطين ! كل تستوى صورته فى ذهنه وتلك الوضعية التى حكت احساسه من ثنايا التزمت الطبقى الذى حـط عليه طوال سنوات الصبا فيوصم كل يهودى بمذلة وامتهان .

وضعية خبطت احساسه وطبعت على مداركه فيطلقها اطلاقا على الجميع ، وضعية مأسوية لذلك المخلوق سيم بمذلة ، منبوذا من المجتمع لكونه يهوديا ، فيختار أن يستمسك بيهوديته متحديا ! وينفعل سارتر لهذا الموقف ، الذى هو بالنسبة اليه قمة الاختيار الحـر ، فهو أبدا صنو لكل يهودى ، عدو لكل من عـاداه .. أو وقف منه موقف تشكك حتى ..

وماذا عن مأساة اللاجئين الفلسطينيين ؟ ألم يرهم رأى العين اذ زار قطاع غزة ؟ وماذا فى ذلك ؟ فان عينه لا ترى ولا تبصر الا اذا خبط حسه خبطا !

مواقفه السياسية .. الثورية زعموا ! انما اعتسر اليها بعد أن اقتحمت الطريق الى ادراكه دقا وطنا .. لم يتحرك ضد الاحتلال النازى لفرنسا الا عام ١٩٤٣ ، بعد مضى أعوام ثلاثة كأنها الدهر على احتلال بلاده .. دافع عن استقلال الجزائر اذ ماج من حوله من كان يحتك بهم من مثقفين ، ثم أنه كان بفرنسا وجود جزائرى ارتكز على طليعة من مثقفين ، تغلغلوا الى أدق حنايا المناخ الفكرى ، فتندع النفوس وان كانت خوامد أو أن تنخس الى حس مهما أبعدت الى تقوقع ..

أما ثورة فيتنام فقد تحرك لها الجميع ، وليس مثقفو فرنسا وحدهم ، بمشاعر من سخط عارم على المعتدى ، ولا مهـرب لسـارتر من أن يهتز اهتزازا ، فموجات الانفعال العام ــ بل انفعال المحيطين به المحتكين بأسباب حياته اليومية ، فهو لا يتأثر الا بما يصدمه مباشرة وعن كثب ــ واصلة اليه لا محالة فترجه رجا ، مهما تعمق فى انغراسه فى قوالب من مواقف لا تريم !

بل هو أسير موقف بعينه ، وان بد أن معالمه تتبدل أو تتغير أو تتطور .. هو موقف ذاك الطفل الذى تفتحت حواسه الى حياة ، فلا يشعر الا أنه مجرد وجود مهمل .. حتى من قبل أمه ، وقد تقحم حياتهما معا رجل جلف ، ذو سـطوة وأمر ونهى،رجل لايعى عنه سارتر ألا أنه قداغتصب عنه حب الأم وحنانها ، بل اهتمامها به حتى .. انه نفس الموقف الذى أثقل به المجتمع الفرنسى، كما كان ، على اليهودى فيعيش مرفوضا منبوذا ، ومقضيا عليه آخر الأمر أن يستمسك بوجوديته اليهودية .. هو الخيط بل الشعرة التى تصل بينه وبين أسباب حياة .

ليست هناك حرية اختيار عند سارتر .. أليس هو القائل بأن « حريتى ليست صفة مضافة ... انما هى نسيج وجـودى » ، ليس ثمة فارق أو فاصل عنده بين وجود الانســان وكونه حرا ، فلسفته فى ظاهرها ، أو ربما فى عنفوان صياغتها كانت ، تدعو الانسان الى الاختيار الحر ، ولكنها سدرت الى تمجيــد من استمسك بذاتية وجوده فيختار أن لا يختـار ، أعلامها الحية جان جينيه مثلا .. واليهودى كما عرفه سارتر !

فيا لضيعة الوقت والجهـد أن يسعى المرء الى تبصير سارتر أو اقناعه بما لا يمكن أن يراه بعين أو أن يعيه بادراك !

يقولون عنــه أنه أبدا منغـرس فى موقف ، فيتصدى البعض الآخـر فيقول بل منخرط .. وليس يعنينى أى الكلمتين هى المـؤدية للمعنى الصدق لتعابير افتن فى اطلاقها على فلسفته ، فانى لا أراه الا منغمسا فى اسار موقف قد فرض عليه وهو بعد صبى .. هل قلت منغمسا ؟ عفوا فانما أردت أن أقول « منشفطا » !

ذاك هو اعتقادى ــ أخطأت فيه أم أصبت ــ فلا شك أن شخصية سارتر وفلسفته أعمق بكثير مما قدر لى أن أقف عليه ، فلست من دارسيه ، واذا استثنينا بعضا من مقالات صدرت عنه فى سلســلة « مواقف » ، فانى لم أقـرأ له الا رواياته .. « الغثيان » فى أصـلها الفرنسى ثم مجموعة « المسالك الى الحـرية » فى ترجمتها الانجليزية ، ومتى ذلك ؟ منذ سنوات طويلة.. ربما فى فترة ماقبل الثورة ! فكأنى اذن لم أقرأها اذ أكاد ألا أذكر منها الآن حرفا !

فان أتعالم بالتصدى لفلسفته محللا لهو عجب وكبر ، أو قمة من « افترا » كما يقول العامة ، وخاصة اذا ماعن لى ، اعتمــادا على قشور من معلومات ، أن أرسى أساسا من تحليل «فرويدى» لثلاثية من مشاعر أصول ــ بين أم وزوج أم وصبى حائر ضائع ثم صامد رافض فيما بعد ..

ولكنى مدفوع الى اتخـاذ موقف منه ـ وعفوا سيدى الفيلسوف الكبير ! اذ استعير من معجمك الضافى ذاك اللفظ ، فأقول انى مدفوع فأتخذ منك موقفا محددا ـ أم تراه مجرد رد فعل انفعالى ! ـ اذ سمحت لنفسك التعـرض بآراء لك محددة قاطعة ـ أم أنهـا متأرجحة متذبذبة ، فتلك طبيعتك ! ولكنها منجذبة أبدا الى اتجـاه فرضه عليك من تجمعوا من حولك ـ ألست أنت القائل بأنك فى حاجة الى توسط الغير كيما تكون من أنت ! ـ آراء مست جوانب غاية فى الحساسية من قضية لنا مصيرية !

بل أبعد من هذا ! فيلح على ويلج ما أراه من سذاجة بعض نفر منا عقدوا الأمل فى نظرة منك عدل وموضوعية الى مأساة اللاجئين الفلسطينيين فتأتى وتعاين وتنظر ثم تعـود الى بلدك فنجدك وكأنما كان قد ختم على بصرك وبصيرتك !

موقفى من سارتر اتخذته فى حدود نتف من معلومات وقعت عليها هنا وهناك ، وخاصة خلال قراءتى لبعض من ذاك الفيض من مقالات زحمنـا به جمهرة من ادبائنا ومفكرينا ابان زيارته الأخيرة للقاهرة ٠٠

فعسى أن تكون هناك نواح أو أغوار ، لا يقف عليها الا الغواصون من دارسين ، وربما أن بشرت بنجاح يصيبه أولئـك الذين لم ينقطع بهم بعد الأمل فى اجتذابه ـ كلا ! ليس الى صفنا ، فهذا أمر بعيد المنال ! ـ بل فى اقتلاعه ثم زحزحته بعض الشيء عن ذاك الموقف الذى « انشفط » فيه حتى قمة رأسـه ، تعصبا لليهودى أينما كان وأينمـا يكون !

الثلاثاء ١٣ يونيو :

لا جديد ٠٠

ومضت الساعات متثاقلة ٠٠ كنت قد فرغت من قراءة ما ورد الى السـفارة من معلومات برقيـة وتعليقات صحفية ، فعاودت الاتصال بسفارتنا فى روما ، ولكن ليس من جديد ايضا بشأن امكانيات السفر جوا أو بحرا ٠٠

غادرت مبنى السفارة ومضيت متجولا ،فتقودنى قدماى الى « الشانزليزيه » فهو جد قريب ، فى أوله مكتبتان ، واحدة على كل جانب ، اجتذبتنى احداهما الى داخلها اذ لفت نظرى فى نافذة العرض كتـاب ضخم عن « الكيبوتزيم » ولكنه من تلك الكتب السياحية الدعائية ـ أم هل أقول الادعائية ؟ ـ التى تفتن باساليب العرض المصور الجذاب ، اغراء وتمجيدا ٠

قلبت ما على رفوفها تقليبا سريعا ، فلم يستهونى شىء ، لم أكن أدرى عما أبحث بالتحديد ، انما هو شعور مبهم ٠٠ ربما من يأس وضجر قد تداخلا ، فعســانى أن أقــع على ما قد ينتشــل ذهنى الى اهتمام ٠٠

ولكن تبرما مفاجئا يدفع بى الى الخارج ٠٠ الى حيث أشعة شمس الربيع والهواء الروح العليل ، الى حيث يضطرب الخلق بمشاغل أو اهتمامات حياة ، وتكاد صفوفهم ـ فتيارات الحركة متدافعة متشابكة متخالفة ـ أن تجرفنى كأنما الجفاء منبتا متطـاوحا ، وابتعـدت مسرعا الى حيث ينفرط التدافع الى ترجح فردى هين ، الى حافة الطـوار المطلة على الشـارع وقد اصطخب بانطـلاقات السيارات فى تسابقاتها المتلاحقة ، واذا بها تتوقف وكأن سدا مانعا قد صدها فجأة ، فتتزاحم متراكمة الى وقفة متكاثفة ، ولكنى اشعر بها جياشة متحفزة الى معاودة انطلاق ، فاذا ما استدار عنها شرطى المرور ، زمجرت بهزيم وهدير فتتدافع مرة أخرى الى أمام ٠٠

وأقف مأخوذا بعض الوقت ، وكأنى لم ألحظ قط من قبل مثـل هذا التخـالف المتتابع بين توقف متكاثف ثم تسابق الى انطلاق ، وأمضى ملتزما حافة الطوار ، بعيـدا عن مزاحمـات المارة ، فأشعر بالسيارات تمرق لصق يمينى ، فى عزيف متواتر ، هبة اثر أخرى ٠

ثم فجوة « شافطة » ٠٠ هناك عند التقاطع مع شارع آخر كبير ، بل « شافطة طاردة » ، ينجذب اليها بعض من مارة ، فيغوصون الى جوفها مرة بعد أخرى ، فرادى أو أزواجا أو فى جماعات متقاطرة ، ولكنها تنقلب بين الحين والآخر الى فم لافظ ، فتلقى بالفوج متدافعا الى خارج ، طافيا الى حيث الشمس والهواء ، الى حيث دبيب الحياة ٠٠

انهامحطة «المترو» ٠٠ واهبط درجاتها ، مترددا أول الأمر ثم منجذبا الى الاعماق ، فرارا من تلك المظاهر التى تذكرنى بأن الحياة ما زالت ماضية فى موكبها ،غافلة عما قد ألم بنا ٠٠ عما قد ألم بوطنى وقومى هناك على ضفاف النيل ٠٠ هناك حيث شق الانسان المصرى ، منذ آلاف من سنين ، الطريق أمام البشرية فتعرف أخيرا للحياة معنى وهدفا ٠٠ أفضـال أرضنا ، أفضال شـعبنا عليك أيهـا

الانسان ، أينما تكون ! هلا أن تذكرت فتوقفت وتفكرت !

ولكن ما جدوى الانين والتوجع أو التحسر ، اذ لا يعيرك عالم اليوم تبجيلا تعتقد أن أورثتك اياه أمجاد السلف .. انما أمجاد الماضى رداء فضفاض يغتم من تصاغرت همته أو قصاراه ! ويكاد قلبى أن يتفطر غيظا وحنقا ..

صورتي وأنا بعد غلام يافع اذ ارتكب ما يستوجب تقريع الأهل أو تقويما تنزله بى خيزرانة الشيخ حامد « خوجة العربى » ، فيتجمع من حولى أبناء عمومتى وخئولتى — وكانوا يكبروننى بسنوات — فهذه فرصتهم فى التشفى من نوبات الغرور التى كثيرا ما كانت تركبنى ، فأفاخرهم بألمعية أحسب أن قد تفتق عنها ذهنى أو أن أتعاظم عليهم بما سوف أفعل وأسوى من أعمال جسام ، وبما سوف اتبوأ من جليل مكانة أو مقام ..ويدورون من حولى فى حلقة متواثبة متصايحين بقولهم ذاك الساخر اللاذع ، ولا يكفون عنى ولو تفجر بى الغيظ الى محاولات خبط وضرب ، الا أن ينقذنى منهم من يخف الينا من أولى الأمر استطلاعا لأسباب الصخب

« طبل زمر زمارة خربانة .. خيبة الأمل راكبة جمل ..خيبة الأمل راكبة جمل .. »

وأغمغم بينى وبين نفسى : « آه .. ولكنها الآن راكبة هرم ! »

وأنظر وقد تخنقنى الغيظ الى افواج المارة فلا أرى الا تيارات متدافعة متلاحمة ، متباينة الكثافات ، متماوجة متراوحة بين انعقاد وانفراط .. وأحاول تركيز النظر على الاشخاص ، فما الذى يحركهم يا ترى ؟

شخوص متحركة ، قد غاص كل فرد منهم فى آنيته ، فى لحظته الحاضرة هذه ، ملفوفا باهتمامته ، ضجرا برما بكل ما قد يطرق ذهنه فيهدد بانتزاعه من مستقره فى دائرة عالمه الذاتى المحدد الى ذلك الخضم الواسع حيث يتقرر مصير البشرية فى تلاطمها مع قوى الشر والبغى ..

أتراه ميت الحس تجاه ما قد يصيب أخاه الانسان ؟

أتراه لا يفقه للحق والعدالة معنى .. غافلا عن ضرورتهما الحيوية لاحقاق أسباب الحياة الكريمة للبشرية جمعاء ؟

أى هراء هذا الذى أقول ؟ فانك ولا شك قد لمست عمق المشاعر التى ينفعل بها الرجل — أى انسان — اذا ما رأى حقا قد أضيم أو ظلما أو ضرا قد حاق بأخيه .. فى نطاق دائرته هذه الضيقة التى يضطرب فيها بحياة ، ولكن أين منه وهؤلاء الاقوام .. هؤلاء العرب مثلا على مئات الاميال ! أهم حقيقة بشر ؟ هل تنبض قلوبهم بمشاعر من بهجة وحزن وأسى ، أو حب أو تعاطف أو ألم .. مثلهم مثل الأهل والجيرة والخلان وغيرهم ممن يختلط بهم أو يحتك فى أموره اليومية ؟ وكأنى بالبعض يقول :« ما هذا ! بل .. هل ركبت أجسادهم فتحمل قلوبا كهذه التى بين أضلعنا ! »

ولعل أن يتلصص الى نفر أحساس مبهم بأن الأمر كذلك بعد كل .. اذا ما قيض له أن يخلص لنفسه ولو لحظات اذا وقع على شذرات — ويا لندرتها ! — فتشير اقتضابا الى بشاعة ما يحيق بمن دهمهم العدوان الاسرائيلي فى دورهم أو قراهم الآمنة ، ولكنه سرعان ما ينتزع نفسه خشية أن تدور رأسه بدوامات من تفكير ، فيقلب الصفحات سريعا الى حيث برامج الملاهى أو التليفزيون !

وحتى ان هو توقف بعض الوقت اذا ما قرأ فيتساءل .. فان وسائل الاعلام الحديثة بطغيانها الجارف قد اصبحت ملاذا لعامة الناس فى كل مكان ، تدرأ عنهم عنت اعمال الفكر ، ثم أنها متعة من ظن بنفسه تميزا من حيث ثقافة أو تفتح ذهن .. فهاك صور العالم الخارجى وأحداثه ثم مغزاها ، وصفوة الأخبار وتحليلات ما وراء الأخبار ، مفسرة بمنطق فى ضوء من تركيب محكم ، وكأنما جوانب الحقيقة جميعا قد بسطت ، فتنساق بالمرء هوينا الى الرأى الذى اليه هدفت . حتى ليشعر وكأن الرأى هو رأيه

« وتبا لهؤلاء العرب ! فلا مزيد من وقت ضيعه فى تتبع اختلاقات يدعونها .. هاك الحقيقة واضحة وضوح النهار ، ولو أن خادعوا وخاتلوا حتى آخر الدهر ! فتلك طبيعتهم ولا مرد ! »

غصت الى الاغوار ، فرارا من ضجيج المدينة المضطربة بتيارات من حياة ، رتيبة متكررة المقاطع رغم تخالفاتها السطحية — كأنما تسجيل لمتتالية موسيقية رائعة اصابه عطب ، فتقدح الأذن بتكرار متصل ممض — متقلبة فى توافه أمورها ، مسلمة قيادها الى النوازع العاجلة ، أو متقبلة على علاتها تلك التصويرات التى تبثها وسائل الاعلام الحديثة فى طغيانها العارم ، فى

اسار من حاضر زمانها ومكانها ، وكأنما لحظتها العابرة هذه ، والدائرة الضيقة التى تحيط بأسباب حياتها ، هما التجسيد الصدق لما كان وما سوف يكون !

هبطت على الدرج المؤدى الى محطة المترو ، مثقل النفس مستنزف الفكر ٠٠ الى أين ؟ وتقابلنى خريطة ضخمة لقلب المدينة ، تتقطعها خطوط متباينة الألوان الى كل اتجاه ٠٠ تعاريج متشعبة، اللون منها دليل على خط « قطارى » معين ، تقاطعاتها تحدد تلك المحطات التى يتعين فيها الانتقال بين الخطوط اختيارا لوجهة دون أخرى ،

واستدرت فأعود من حيث أتيت ، ولكن ان هى الا خطوات قليلة فانكص راجعا الى حيث الخريطة٠ ماذا لو أنى ركبت المترو ؟ ولكن ٠٠ الى أين ؟ وهززت منكبى فى عدم اكتراث ٠٠ وماذا يهم ؟ فأينما أذهب فما على الا أن أترسم نفس الطريق آيبا ٠٠

ومضى بى اليوم وقد جبت باريس، بل تجاويف أنفاقها الممتدة الى كل اتجاه ، على متن قطارات هادرة مارقة ، نهبت فيما نهبت المسافات الطوال ٠٠ المسافات ؟ وماذا كان يعنينى منها ؟ انما هى قد نهبت ساعات النهار جميعا ، فتطويها طيا !

الاربعاء ١٤ يونيو :

أخيرا ٠٠

أخطرتنى السفارة بأن طائرة مصرية تغادر باريس ظهر الغد الى القاهرة !

سارعت الى تصفيف حقائبى، فحوائجى متناثرة وكأنما الثورات التى انتابتنى خلال يومى الأول بباريس ، من غضب أو يأس تفجر الى غيظ ، قد طوحت بها الى كل مكان ٠٠ عملية شاقة شغلتنى لساعتين أو يزيد ، اذ فرضت على رحلتى هذه ــ احتمالات التنقل بين شتاء قارس وصيف قائظ عبر خط الاستواء ، فأحمل من الثياب اثقلها وأخفها معا ، عصية على أن تتسع لها الحقائب الا أن يحكم تصفيفها ٠

فرغت منها بعد لأى وجلست أنظر اليها ، ثم استعرض تلك اللوازم التى لا مفر من اهمالها الى الغد ، فأطمئن الى أن سوف تستوعبها حقيبة اليد ٠٠

شعور ببعض راحة ثم شوق يخالطه جزع فى تطلعى الى العودة ٠٠ ترى كيف حال أهلى ٠٠ كيف حال بلدى ! كيف حال وطنى !

وتمر بمخيلتى صور متداخلة من ذكريات ٠٠ أولادى حين كانوا أطفالا ٠٠ واذا بصورة منها تلازمنى فلا تريم !

ابنتى حين رأيتها أول مرة ٠٠ طفلا رضيعا ترفعها زوجى بين ذراعيها الى ناظرى، ولكنها تغض من بصرها فان غشاء سميكا من أسى يغلف عينيها ، متحيرتين بخفوة من زهو ، ودت لو أن مدتها فتتشابك عبرها مشاعرنا ٠٠

صورة مثقلة باطار من حزن وجزع ٠٠ أتت لزيارتى بينا انا نزيل « سجن الاجانب » ، متهما بالخيانة العظمى ، معرضا لجزاء شاع بين بعض من خاصة ، ادعوا العلم ببواطن الأمور ، أن سوف يكون الاعدام رميا بالرصاص ٠٠

زيارة لا تمثل صورتها لخاطرى الا ، ونكأت جوانف من كرب ممض فتضطرب مشاعرى عنيفا وتستعيد ذاكرتى فى وضوح بالغ ما كانت عليه حالى اذ يساق بى من بعد الى زنزانتى ، فتطبق على بجدرانها وكأنما قد ضاقت فوق ضيق ، ولو أن تكاثفت مشاعرى حينذاك الى قوة مادية لتقوض البنيان فينهار الى كومة من هيل ٠

وأحاول أن أطرد تلك الصورةمن مخيلتى ٠ فيقفز الى ذهنى مشهد « خروف العيد » رأيته صبيا ، ينقض عليه جزار ضخم الجثة مكور البدن، كأنما الحرتيت قد أوغر كيانه بحقد دفين ، ثم تطيش من يده فجأة لمعة خاطفة اذ يطوح بسكينه، متطاول النصل ، مرهف الحد ، فيفرغ للكبش وقد انتفض عنيفا ، ويقشعر بدنى اذ يرتطم السكين بالحائط فيكاد أن يصيبنى ، ولكن عينى على تلك الانقضاضة الضارية ، وقد ألقى الرجل بثقله على الفريسة كأنما ساعيا الى قصم العنق ، وينوء الكبش فيخر أرضا ، مضرجا بدماء دافقة غزيرة، بينا قوائمه تضرب الهواء فى شنج ٠٠ ويتندى جبينى بعرق بارد فأكاد أن اتهاوى لولا أنى اتساند وأشعر بيدى قد تقبضتا ٠٠

تقبضتا على مسندى المقعد الذى عليه جلست٠٠ وأسمع عزيف أنفاسى ، لا هئة من فرط انفعال٠٠ وانظر من حولى فأرى حقائبى مرصوصة ، محزومة ٠٠

ليس بالطائرة موضع لقدم ·· انها تعج بالخلق كأنها سفينة نوح ، الا أنهم بشر جميعا ؟

حشـــد منهم هم أفراد سفارتنا بواشنطن مع زوجاتهم وأطفالهم اثقلوا بحقائب يد لاحصر لها، فمـــا اكثر مايحتاج اليه الاطفال فى السـفريات الطويلة أو ما يعتقد الأهل أن سوف يحتاج اليه الاطفال ·· لم تمهلهم الحكومة الأمركية الا ساعات، فشحنوا شحنا الى باريس ، ولم يسـعهم الا أن يجمعوا من حوائجهم الضرورية ما تيسر وكيفما اتفق ···

وجاهدت الطائرة···مفرغة آمالها فى محركاتها الاربعة اذ تئن متوجعة بما تنوء به من أحمال ، وتنتزع نفسها بعد لأى من أرض المطار ، فاذا ما تنفست أخيرا عبير الأجواء التى لها خلقت وأعدت بدا فجأة وكأنها قد شحنت بطاقات خفية فتمرق الى أعلى وقد تقطعت عنها أغلال كانت ترسفها ·

غادرنا القارة الأوربية بجبالهـا الشـــوامخ وتضاريس شواطئهـــا الصخرية ويمتد البحر المتوسط من أســـفل وكأنما ليس له من نهـاية ونشعر بالطائرة تهوى مرة تلو أخرى اذ تفجأها ما يسمونه بالمطبات الهوائية ، فيخيل الى أنهـا تظلع من عرج أو أنها تتلكأ وقد أوعشت،أم تراها تضطرب متحيرة بين اقدام واحجام ، كما النعش، وجل من المواجهة اذ يدفع به الى حيث ســـاعة حساب ·

وتمضى الدقائق ··· ولســـت أدرى أكنت أتعجلها شوقا وتطلعا أم الجمها من جزع وتخوف!

ثم أخيرا ··· ذلك الشريط الرملى الطـــويل الممتد، رقيق هش ، والاسكندرية رابضة بمبانيها المتكاثفة ثم ممطوطة الاطراف تنضـــاح الى يمين وشمال · من حول دائرة الخليج حيث الميناء ، كم يبدو ذاك الخليج صغيرا ضـــئيلا ، من هذا العلو الشاهق ، ضائعا وسط الامتداد الرملى الطويل ، ان هى الا لحظات فنهبط الى مطار القاهرة،ويشتد فجأة وجيب القلب من لهفة وجزع ···

وتقابلنا عدة وجـــوه متطلعة ··· انى اكاد أعرفهم جميعا ، فهذا هو مديرالمطار وأحدمساعديه زميلان قديمان منالقوات الجوية ، وكبيرالمهندسين وبعض أعوان ، ينظرون الينا متفحصين كأنمـــا مخلوقات قد هبطت عليهم من المريخ !

أصافحهم فى صمت الا من اختلاجة شفاه كأنى أغمغم بتحية ، ثم يصـيح أحدهم : « الله ! انت كنت بره » !

« آه ·· » ثم أمضى ثقيل الخطو نحو المبنى ··

ويقبل على أحد رفاق هذه الرحلة الكئيبةالحزينة فيشد على يدى فى عنف حتى يكاد أن يخلعهـا ، محييا اياى بســـلامة الوصول ، فاتمتم ردا على تحيته واسارع فاشيح عنه بوجهى ، خشـية أن تطفر من عينى الدموع ·

ولكنى أشعر بها تزاحم جفونى اذ أرى ابنى عمرو مقبلا ، فى لباس المقاومة الشعبية ، خشن الوجه.من لحية امتد بهـــا العمر اياما أم تراها أسابيع أو شهورا ·

« عمرو ··· ازيك ! » ويكاد أن يختنق صوتى فاغالب نفسى ضاغطا على مخــــارج الحروف ··· « ازيهم كلهم » ·

واستدير فجأة ساعيـا الى باب الخروج ، مادا ذراعى فأحيط بكاهله فلا يتخلف عنى ·

واضرب بعينى الى أعلى ، الى السماء التى تظل أرض وطنى ، فتبدو وكأنهـــا ترون علينا بزمتة خانقة ، وأبذل الجهد شـــاقا ، مغالبا نفسى فلا اتداعى ، بينا أوصالى جميعـــا ترتعـد من فرط انفعال ·

واختلس اليه نظرة اذ يمشى بحذائى ··· هذا به قد شد قليلا الى امام ، صـــلب العود ، ثابت الخطو ··· وينقشع عنى فجأة ذاك الشعور الذى يلازم الأب أبدا بأن ولده ما زال بعد طفلا ·

تالله ! هاك هو قد استوى الى رجولة ! واحد من عشرات من مئات الألوف هم عماد جيلنا الصاعد !

واذا بأوصالى قد تماسـكت ، ويدب فيها على استخفاء أول الأمر تيار متصاعد من ثقة وأمل ، فتفرع قامتى ويشتد خطوى وأمضى معـه ، كتفه لصق كتفى ، الى أمام ···

بين أوربا وآسيا نظائر ونقائض جغرافية

بقلم : د. جمال حمدان

بين فرنسا والصين

التنوع الجغرافي : الشمال والجنوب

حسناً ، لقد عرضنا حتى الآن لكثير من أوجه التشابه فى المعالم الطبيعية والملامح البشرية بين فرنسا والصين ، لعل فيها الكفاية لكى نعدهما الآن نظائر جغرافية مقنعة متقابلة على ضلعى أوراسيا فى أقصى الغرب والشرق · غير أن القارىء لابد قد استرعى انتباهه أيضا خلال ذلك كله تشابه الايقاع في حركة واتجاه التباين الداخلى نفسه عبر كل من البلدين ·

فهنا وهناك على السواء نجد ثلاثية نظيمة أو منتظمة وأحيانا ثنائية عريضة أو مضغوطة فى كثير من المجالات : ثلاثية السهول الشمالية — المرتفعات الوسطى — الوديان الجنوبية فى الغلاف الأرضى ؛ وفى الغلاف الجوى والنباتى ثلاثية مناخ غرب أوربا فوسط أوربا ، فالمتوسط فى ناحية ، والمناخ الاستبسى فالصينى فالموسمى فى الناحية الأخرى · وفى الغلاف البشرى ثلاثية التيوتون — الألبيين — المتوسطيين مقابل تركيبة المانشو والمغول — الصينيين الهان — العناصر القديمة ؛ كما وجدنا ثنائية الشمال الأكثر والجنوب الأقل ، سكانا ومدنا ومعادن وصناعة ، مع اختلافات فى الزراعة لا تقل تبلورا ودلالة ··· الخ ·

ومعنى هذا على الفور أن « التنوع » هو نغمة الأساس **والملمح** المفتاح فى وجه الاقليمين · وبالفعل فان هذا ما يؤكده الجغرافيون المعنيون ، ولكن أهم منه بالتأكيد أن السكان أنفسهم ، بالوعى الاقليمى التلقائى وتجربة الحياة اليومية والممارسة التاريخية الحية ، تعرفوا عليه من قديم وعبروا عنه تعبيرا قويا ، واضحا وأصيلا فى القطرين على السواء · فاذا هم دغموا الفروق الاقليمية وضغطوها لتستقطب فى ثنائية جوهرية عريضة هى ثنائية الشمال والجنوب أساسا،فكان « الميدى والشمال » فى فرنسا Midi, Nord ، وكانت التسمية المزدوجة لصين العصور الوسطى وان كنا لا نعرف لها مقابلا اليوم ·

فأما فى فرنسا فان « الكلمة التى تصف فرنسا خير ما تصف » اذا اقتبسنا لابلاش « هى التنوع » · « فعلى مساحة ليست الا واحدا على ثمانية عشر من أوربا ، نرى أقاليم مثل الفلاندر أو نورماندى من ناحية،وبيارن وروسيون أو بروفانس من الناحية الأخرى ، أقاليم قرابتها مع ألمانيا السفلى وانجلترا ، أو مع أستورياس واليونان · وما من بلد آخر من نفس المساحة يضم مثل هذه الاختلافات » · ولهذا فما الشمال والجنوب — مقتبسين لابلاش مرة أخرى — الا « الطريقة التى تعبر تحت معادلة بسيطة عن

فروق حقيقية جدا » (١) . هـذا ولنضـف بين فوسين أن الميدى فى هذا التعبير الفرنسى لا يعنى الوسط ، وانما الجنوب (٢) .

فحين ينطق أو يسمع الفرنسى العادى كلمة الشمال والجنوب يستحضر الى الذهن عالما كاملا من الفروق : الجنوب المشمس الطلق الجاف (المرسم الطبيعى للتأثيريين !) ، وان كان متربا أحيانا وافقر واعمق نباتا وأشد وعورة ونسبة المرتفعات به أعلى ؛ والناس أكثر انطلاقا وان كانوا أقصر قامة وأكثر سمرة ؛ مدنهم أقل عددا وحجما وأقرب الى هدوء الريف والزراعة ، وحتى صناعاتهم أقرب الى الريف والزراعة . أما الشمال فهو البرودة المظلمة والسحب القاتمة والمطر المستمر ، وان بدا أديم اللاندسكيب مشرقا بالخضرة الدائمة الكثيفة والأعشاب المرعة ، مفتوحا ومكشوفا وأكثر سهولة ؛ واذا كان الجو يخلو من تراب الجنوب العابر فهو أكثر اختناقا بدخان الصناعة الكثيفة والثقيلة وأشد اكتظاظا وصخبا بالناس والمدن الضخمة ؛ أما الناس فلعلهم أكثر ثراء ، وهم أطول قامة وأكثر شقرة ، غير أنهم أقل اشراقا ، فالمناخ القاسى أميل بهم الى قدر من انطوائية .

والى جانب هذه اللوحة المتباينة ، تبلورت عبر التاريخ فروق أخرى فى اللهجة والتقاليد والقوانين بل وفى العمارة و .. الخ . فالأثر الرومانى المتوسطى ، أعمق جذورا وأبعد تغلغلا فى الجنوب ، بينما نفوذ الجرمانية أوضح وأكثر تسيدا فى الشمال ، بحيث تكاد تتنصف فرنسا الى نصفين : الجنوب أكثر « رومنة » ، والشمال أقل . ويمكن رسم عدة خطوط عرضية فاصلة بين هذه الاختلافات ، تتجمع كالحزمة حول الضلوع الشمالية لهضبة فرنسا الوسطى ، مع نتوءات ثانوية على الجانبين شرقا مع حوض الرون وغربا مع بوابة بواتو ، أى أن التضاريس تلعب دورا واضحا فى التقسيم . ومجموع هذه الخطوط يؤلف منطقة انتقالية بين الشمال والجنوب (٣) .

1. pp. 42, 53, 43
2. Whittlesey
3. Fleure, in La Blacke, op. cit., pp. VIII-IX ; *The Peoples of Europe*, London, 1922, pp. 25-9.

فأما فى اللغة فالثنائية تتمثل فى langue d'oc فى الجنوب ، langue d'oïl فى الشمال . والأصل فيها أن كلتية الغال ، بعد أن تحولت الى اللاتينية مع الرومنة وتطورت تدريجيا الى الفرنسية ، عادت فخضعت فى الشمال لتأثير الفرانك . فهؤلاء البرابرة التيوتون ، وان كانوا هم الغالبين ، تبنوا — كالعادة — لغة المغلوبين الذين كانوا أرقى حضارة ولكن الأثر التيوتونى طبع فرنسية الشمال بطابع خاص فكانت لغة أويل ، بينما ظل الجنوب بعيدا عن هذه التأثيرات ومحافظا على الطابع الرومانى الرومانسى فى الفرنسية الأصلية لغة أوك . والمقصود بطبيعة الحال فروق فى اللهجة Patois ، لا اللغة بمعنى الكلمة .

كذلك فى القانون ، أعاد الجنوب فى العصور الوسطى استعمال القانون الرومانى وتقاليده القديمة بشكله المكتوب ، وهو ما يعرف بالقانون المكتوب droit écrit ، بينما فضل الشمال أن يحتفظ بالقانون العرفى الدارج الذى كان سائدا من قبل والذى يعرف بالقانون العرفى droit coutumier . وقد ظل هذا الفارق قائما حتى عشية الثورة الفرنسية . وكان يوازى هذا أيضا انقسام فى النظم الجمركية (وضريبة الملح الشهيرة !) ، ألغته الثورة أيضا .

أما فى العمارة فقد كان الفن الرومانسك Romanesque ، والمعدل عن الفنون الرومانية ، هو الفرشة القاعدية فى فرنسا عامة، الى أن أدخل الفرانك معهم فى الشمال الفن القوطى . وحتى اليوم يختلف معمار الشمال عن الجنوب — ليس كانعكاس مناخى بالضرورة كما قد يظن — فى سيادة الأسطح الحادة الانحدار high-pitched فى الأول والمعتدلة الانحدار low-pitched فى الثانى (٤) .

هذا جميعا عن الشمال ازاء الجنوب فى فرنسا . فاذا ما التفتنا الى الصين نكاد نجد صورة مكررة، وان اختلفت الأرضية بالطبع . فالتباين بين الشمال والجنوب داخل الصين الأصلية موضوع

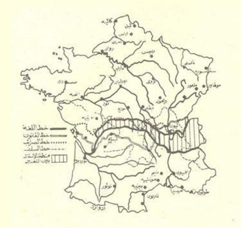
4. R.E. Dickinson, *West European City*, London, 1951, p. 359.

أثير عند كل الكتاب أو هو يفرض نفسه عليهم فرضا . مثلا يضغط كريسى على هذه النقطة ، فيقرر أنه حتى الفروق العنيفه بين الشمال والجنوب فى شبه القارة الهندية نفسها مناخا ونباتا ، أرضا وأجناسا ، زراعه واقتصادا ... الخ ، لا تقارن على الاطلاق بما تعرفه الصين ...

فالبيئة ، والمزاج ، والتاريخ تتكاتف لتصل الى حد يخلق بدل الصين الواحدة « صينين ، تكادان تختلفان اختلاف أمتين » ... وقديما راعت ماركو بولو الفروق بين الشمال والجنوب الى حد أن أطلق على كل منهما اسما مختلفا : الأول سماه كاتاى Cathay (وهو الذى شاع عن كل الصين عموما فى العصور الوسطى والذى اشتق من تحريف لاسم احدى قبائل المانشو وهم Khitans ، والثانى دعاه مانجى Manji ورغم القاسم المشترك الكبير بين الاثنين ، فان المسافر من بكين الى كانتون لا يملك الا أن تجبهه اختلافات البيئة الجغرافية الحادة . أما خط التقسيم ، الذى يكاد يتفق مع خط عرض ٥٣٣ عموما ، فيتوسط بالتقريب ما بين اليانجتسى والهواى ، مستمرا فى الغرب على ذرى تسن لنج شان ، أى أنه خط تضاريسى أساسا كما فى فرنسا (٥) .

فأما الجنوب فمطره غزير متواصل بحيث يبدو اللاند سكيب أخضر زاهيا بانتظام ، والمؤثرات المناخية البحرية هى السائدة . والتل والجبل هما المعلم السائد بين أشكال الأرض عموما ، بحيث تتقلص الاراضى المنبسطة السهلية الى الدالات والسهول الفيضية وحدها . والغابات لا زالت تغطى معظم السفوح غير المزروعة أما حيث الزراعة ، فالأرز سيد الموقف . ومع اختفاء الثلج ، أو طول فصل الانبات وحرارة المناخ ، تظهر الفواكه والمحاصيل الحارة . ومع قلة تفاوت المطر ، وقلة الفيضانات المخربة ، ورغم كثرة عواصف التيفون (= الطوفان) المدمرة ، تبدو المجاعة أقل كثيرا مما فى الشمال. أما الناس فأقصر قامة وأغمق لونا ، ولكنهم أكثر انفعالا وتدفقا منهم فى الشمال . والساحل صخرى معرج أغنى كثيرا بالمرافىء والخلجان

5. Cressey, pp. 480, 160.



شكل ١ ـ الشمال والجنوب (الميدى) فى فرنسا: خطوط التقسيم . الجنوب أكثر لاتينية ورومانية من الشمال .

الصالحة ، وهذا مع ظهير جبلى فقير طارد ، قدم البيئة البحرية الوحيدة نسبيا فى كل الصين ، ولذا فكل النشاط البحرى وتجارة عبر البحار كانت حكرا لهذه الشقة ، كما كان ظهيرها المورد الحقيقى للهجرة الخارجية الصينية الى جنوب شرق آسيا . ومع تعقد وتقطع اللاندسكيب الوعر ، ومع تعدد العناصر والسلالات القديمة ، تتعدد اللغات وتتعارض .

أما الشمال فوسط آخر . مطر قليل غير كاف أحيانا ، ومتفاوت دائما ، تحكمه وتهيمن عليه الصحراء والقارة حيث تسيطر جبهة المحيط فى الجنوب . ومع قسوة الشتاء ، وعواصف التراب، يقصر فصل الانبات ويطول فصل الصقيع الى ٤ ـ ٦ شهور . أما الأرض السهلية هنا فمتوافرة جدا بالقياس الى الجنوب . وعربة الابقار تحل محل زوارق القنوات فى الجنوب . ورغم قلة المطر فالفيضانات الخطيرة هنا متواترة ، ولذا فها هنا الوطن الحقيقى للمجاعات الصينية المأثورة . أما المحاصيل فالقمح ـ بين حفنة من الحبوب الجافة ـ ملك . أما انسان الشمال فيتجانس لسانه فى لغة واحدة ـ بعكس الجنوب ـ هى الكوان هوا Kuan Hua أو ما سماه البرتغال الماندرين Mandarin . وهو أطول قامة وأفتح

لونا • واذا كانت « العين اللوزية » ذات « الطية المغولية » الشريطية المسحوبة الشهيرة تظهر بين ٣٦٪ من السكان حول كانتون في الجنوب ، فهي تنخفض الى ١١٪ ــ ٢١٪ في الشمال • وهم بعد أكثر هدوءا ، وأقرب الى الفكرة العامة عن الصيني الوديع ، وأشد التصاقا « بالأرض الطيبة » والوطن الام ، لا علاقة لهم بالبحر الا في شانتونج الجبلية ، ولا بالهجرة الا قليلا الى منشوريا في الشمال •

الوحدة : بين المركزية والاقليمية

سؤال منطقي يقفز عند هذا الحد بالتأكيد : اذا كانت تلك صورة التنوع الشديد ، ولا نقول التنافر ، في التركيب الداخلي لكل من فرنسا والصين ، فما الذي يمسك بوحدتهما سياسيا وتاريخيا وما الذي يضفي عليهما الوحدة بشريا وحضاريا ؟ مما له مغزاه الكبير ، ان كل من كتب عن هذين البلدين ، لايضغط على شيء بعد التنوع مثلما يضغط على التجانس والوحدة • وهذا بالدقة هو مفتاح الموقف جميعا • ففي مقابل عوامل الطرد المركزية تلك centrifugal عوامل جاذبة مركزية centripetal أقوى وأفعل في النهاية •

فاذا بدأنا بفرنسا ، فحسبنا أن يردد لابلاش- مع ميشليه وبعده ــ أن « فرنسا شخص La France est une personne » ، يقصد بهذا أن يقرر شخصيتها ووحدتها في كلمة ، ويفسره بأنها في مواجهة الاختلافات التي تنطوي عليها تفرز قوة امتصاص نادرة ، تحول ما تتلقاه ، فاذا الفروق تبهت واذا موجات الغزو تتكسر • ويمضي ــ هكذا يضيف ــ أن ثمة شيئا يبرى الزوايا ويلطف من حدة الكنتور ، شيئا يطفو على السطح فوق كل الفروق الاقليمية والمحلية ، لعله قوة صحية أو مفيدة في روح المكان (٦) ••

والتدرج والانتقال الوئيد هو الميكانيزم الذي يتحقق به توحيد تلك الفروق • والتقسيم الى شمال وجنوب ينقسم بدوره ويتحلل الى مدى واسع جدا من الظلال والتفاصيل في كل النواحي الأرضية والمناخية والنباتية والبشرية • فمثلا ليس ثمة جنوب واحد بالضبط ، بل جنوبان : الميدى المتوسطى والميدى الاطلنطى • والشمال ليس أقل تنوعا ، قارى في الشرق وبحرى في الغرب ، وايل دى فرانس ــ قلب حوض باريس ــ هي حلقة الانتقال • والشمال والجنوب بعامة يتداخلان ويتشابكان ويمتزجان بصبر وتدريج ، وامتزاجهما أوضح ما يكون في نطاق انتقالي مثل بورجونيا وتورين • ومع ذلك يمكن أن يقال أن هذا الامتزاج هو فرنسا نفسها ، والشعور العام هو الشعور بمتوسط ، تتلاشى فيه درجات الألوان لتندمج في سلسلة لا نهائية من الظلال (٧) •

أما من الناحية البشرية ، وبخاصة عن ثلاثية العناصر الجنسية ، فان هذه العناصر لا تتراص في تصاقب juxtaposed أو في تصادم juxtaoppposed بل لقد اختلطت من قديم اختلاطا بعيدا عميقا مداه ، فكان المزيج أساس وحدة الامة الفرنسية مثلما أصبح عنصر ثراء وغنى وتعدد في المواهب والملكات والطابع القومي • وقد ساعدت كثرة وتواتر الهجرة الداخلية ، بنمطها المعلوم والمتناسق من المرتفعات الى السهول ، مع ضعف الهجرة الى الخارج ، على صهر هذه العناصر وتذويبها (٨) •

ولقد أسهم كل عنصر في الاضافة بما يضمن التوازن أو التعويض • فاذا كان الفرانك ، من باريس وحوضها ، هم الذين فرضوا وحدة فرنسا السياسية وأخضعوها لسيادة موحدة وجعلوا من أنفسهم ارستقراطية المجتمع الفرنسي ، فان حضارة فرنسا هي الى حد بعيد من صنع الجنوب المتوسطى بتراثه اللاتيني الرومانسي • وهكذا : السيادة السياسية للشمال ، والحضارية للجنوب • وعموما ، فان من المتفق عليه أن فرنسا لاتستشعر تهديدا كامنا أو حقيقيا لوحدتها القومية من هذه الزاوية • ودعنا لاننسى في النهاية أن فرنسا من أسبق دول أوربا ان لم تكن أولاها بالفعل الى تحقيق الوحدة السياسية في دولة وطنية وتعد في ذلك رائدة حقيقية في القارة •

6. La Blache, pp. 2, 42, 57.

7. Id., pp. 43-54.
8. Unstead, pp. 155, 161.

وهذا لا يعنى بالطبع ألا تطفو بعض حساسيات عابرة فى الأزمات الحرجة ، مثلما حدث فى الثورة الفرنسية حين طرد النبلاء ، فأطلق الأب سييس – مثلا – صيحته المشهورة « فلنعدهم ثانية الى مستنقعاتهم الألمانية التى أتوا منها ! » • ومثلما يتكرر حين الحروب المزمنة مع ألمانيا ، وان رأى البعض فيها مجرد « نزاعات عائلية » ٠٠ الخ (٩) • كذلك لا ننسى النزعة الانفصالية ، التى لم تزل تعبر عن نفسها بطريقة رومانتيكية عادة حتى يومنا هذا كما حملت الأخبار الأخيرة جدا ، عند البريتون الكلت !

والواقع أن هذا ينقلنا الى صورة التوازن الديناميكى بين قوى التنوع والوحدة فى فرنسا، اذ تأخذ هنا شكلا مشهورا كالعلم : هو الصراع بين اتجاهات المركزية العنيفة centralist من ناحية والاتجاهات الاقليمية regionalist من ناحية أخرى • بل ان دراسات فلسفات الريجيونالیزم ، كفصل فى الجغرافيا البشرية ، هى أصلا نبت فرنسى صرف • فأما المركزية العارمة فقد بدأت كنتيجة لصراعات الملك مع أدواق الأقاليم ، الذين بحكم تنوع الجغرافيا وثرائها كانوا أندادا له ومنافسين • وقد اشتدت هذه المركزية عنفا منذ لويس ١٤ ، وريشيليو وفوبان خاصة ، ثم تأكدت (عدا نابليون) على يد الثورة الفرنسية التى تعمدت عمدا تفتيت الوحدات الادارية الطبيعية القديمة والكبيرة الحجم Pays الى سديم من الوحدات الاصطناعية البحتة الكثيرة الصغيرة départements وذلك للقضاء على كل التطلعات والمنافسات والولاءات الاقليمية (١٠) • وتتجسد كل هذه المركزية فى العاصمة باريس ، فرغم تطرف موقعها نوعا نحو الشمال فهى المدينة الأولى الطاغية بين المدن الفرنسية الكبرى ، ورغم أن حجمها بالمقياس الخارجى ليس على هذا الحد من الثقل ، فان طغيانها على الحياة الفرنسية لا مثيل له بالتأكيد فى كل أوربا على الأقل •

أما الحركة الاقليمية (الريجيونالزم) فقد بدأت فى الحقيقة كاحتجاج على مركزية العاصمة الصارخة، وبدأت فى القرن الماضى كحركة أدبية فولكلورية خاصة عند الفلبريجست Félibrigistes فى بروفانس حيث اللهجة المحلية بعيدة خاصة عن اللغة الأم • وقد تطورت الدعوة الاقليمية بعد ذلك ثقافيا وحضاريا واقتصاديا وسياسيا نحو المطالبة بمزيد من الاهتمام بالأقاليم ، ولكن ذلك جميعا دون أن تصل الى حد الانفصالية والانتقاض على الدولة المركزية (١١) •

والآن ، كيف تقف الصين ، بالمقارنة ، ازاء هذه القضايا ؟ ما من كتاب عن الصين أو متخصص فى الدراسات « الصينولوجية » – كما تسمى – الا ويؤكد رغم كل شىء على التجانس كصفة أساسية فى الوجود الصينى • ففوق كل الفروق الاقليمية التى لا تنكر ، شعور عام بوحدة عريضة تتجاوزها وتلطف منها • قد تعددت اللهجات وقد تتباعد ، ولكن اللغة المكتوبة واحدة ، وكذلك العنصر والسلالات قد تتباين غير أنها من الجنس المغولى الأصفر فى النهاية • بل ان كاتبا مثل لاتوريت يرى أن ما حققته الصين من وحدة وتجانس سياسيا وحضاريا لهو انجازة مذهلة حقا ، اذا تذكرنا أن غرب أوربا ، التى لا تزيد مساحة عن الصين الأصلية ولا تفوقها فى العوائق الجغرافية الداخلية ، قد فشلت تماما فى هذا المجال (١٢) •

ولا شك أن عزلة الصين الجغرافية ، وتفرد نمط الحضارة فيها بالتالى ، عوامل أولية فى ذلك • كما أن التاريخ الألفى الطويل وراء الحضارة الصينية وجهود الأباطرة من أجل المركزية والتنميط ، مسئولة عن هذا التجانس والوحدة جزئيا • أضف أن ضخامة حجم الصين الساحق سكانا وعمقها الجغرافى السحيق ، جعلها كالبحر المحيط الذى تذوب فيه كل العناصر الدخيلة ، وتتبدد وتبيدى أعماقه قوة كل الضربات الخارجية • من هنا امتازت الصين بقوة امتصاص نادرة هضمت بها كل ابتعادات أو اضافات غريبة ومثلتها فى جسمها ذى الصبغة المتميزة •

9. Ripley, pp. 157, 163.
10. R.E. Dickinson, *City Region and Regionalism*, 1949, pp. 255, 260 ff.
11. Lewis Mumford, *Culture of Cities*, 1946, pp. 350 ff.
12. Cressey, p. 36.

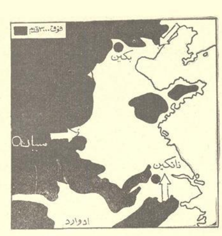
وفى بعض من هذا تذكرنا الصين بما رأيناه فى فرنسا • فوجود عناصر ثلاثة لم يثر مشكلة الوحدة الوطنية عموما • أولا لسيادة شعب الهان الى درجة الأغلبية العددية الساحقة ، وثانيا لقوة امتصاصهم للأقليات القديمة فى الجنوب والغزاة المحدثين من المانشو والمغول فى الشمال ، وذلك جنسيا وحضاريا على السواء • فحتى المانشو البرابرة الذين أخضعوا وحكموا الصين قرونا وكونوا ــ كالفرانك برابرة فرنسا ــ أرستقراطية سائدة،كانت قوتهم حربية لا حضارية،وخضعوا ــ كالفرانك ــ لحضارة من غلبوهم •

والواقع أن الفرنسى والصينى يتشابهان فى نظراتهما للوطن ، فمن التزيد أن نقرر أو نكرر أن العلاقة بين كل منهما والأرض علاقة حميمة وعميقة جدا • واذا كانت فكرة الوطن عند الالمانى مثلا فكرة اثنولوجية الى حد بعيد (١٣) ، فهى عند الفرنسى فكرة التراب قبل كل شىء وربما اللغة بعدها ، مثلما هى فكرة « الأرض الطيبة » عند الصينى تدعمها بعد ذلك عبادة الأجداد •

كذلك فاذا كانت فرنسا من أولى قوميات أوربا ظهورا وتوحيدا ، فان الصين بالتأكيد أقدم القوميات والدول الموحدة فى الشرق الأقصى ، ان لم تكن الوحيدة فى الحقيقة ، وذلك رغم أنه لامجال للمقارنة بين حداثة الوحدة الفرنسية وقدم الصينية ، فقد وحدت الصين كلها لأول مرة فى القرن ٢ ق•م (أسرة الهان) ، وسبق ذلك توحيد جزئى للشمال من قرون • وكما تم توحيد فرنسا من حوض باريس والايل دى فرانس فى الشمال، فرض الهان وحدة كل الصين من حوض الويهو ودائرة الهوانجهو الأوسط التى هى فى نفس الوقت الوطن الأول للشعب الصينى والحضارة الصينية• ولهذا فاذا كانت السيادة السياسية فى فرنسا قد أتت من الشمال مقابل السيادة الحضارية من الجنوب ، فقد جاء كل شىء من الشمال فى الصين •

ولهذا فسيطرة الحوض الشمالى على الحياة الصينية ومدى المركزية فيه ، ممثلة فى العاصمة ، قوية محكمة ، قد لا تقل عما لحوض باريس فى

13. La Blache, p. 55.



شكل ٢ ــ عواصم الصين التاريخية ، لاحظ دورتها على أركان مثلث السهل الشمالى الاستراتيجية •

فرنسا • وقد حدثت ذبذبات تاريخية فى موقع العاصمة المركزية فى الصين مثلما حدث فى فرنسا ولكنها فى الحالين لم تخرج أيضا عن السهل الشمالى •

فاذا كانت العاصمة قد تأرجحت حينا ما بين ريمس ولاءون وسواسون ونوايون قبل أن تستقر نهائيا فى باريس فى قلب الحوض ، فتلك جميعا دورة داخل حدود الحوض (١٤) • وبالمثل ترددت العاصمة الصينية دوريا ما بين الأركان الاستراتيجية لمثلث السهل الشمالى ، بكين (= العاصمة الشمالية) ، نانكين (= العاصمة الجنوبية) ، سيان (سيكين = العاصمة الغربية)، وذلك بحسب مصدر القوة الحاكمة من غزو شمالى أو غربى أو حكم وطنى داخلى ، ولكنها فى جميع الحالات لم تخرج عن السهل العظيم (١٥) • ولكن

14. M. Sorre, *Fondements de la Géographie Humaine* 1952, t. III, pp. 228-9.
15. Fairgrieve, pp. 239-245.

ثمة فى النهاية فارقا هاما بين باريس وبكين ، فباريس المدينة الأولى بلاهوادة بين مدن فرنسا ، تعادل ثانيتها عدة مرات حجما ، بينما بكين عاصمة ضـئيلة جدا بالنسـبة الى شنغهاى ، التى تمثل المتروبوليس الاقتصادية الحقيقية المتوسطة الموقع للصين • ولعل هذه الابتعادة الخاصة جدا ترتبط بالاستعمار الأوربى الحديث وتوجيهه للصين نحو المحيط •

فى الحضارة والسياسة

نقطتا تشابه واختلاف تفرضان نفسيهما على الباحث فرضا كنقطة الابتداء فى موضوع الحضارة: التشابه أن لكل من فرنسا والصـين فى قارته قصب السبق الحضارى تاريخيا ، والاختلاف أن الصين تجمدت وتخلفت حيث ظلت فرنسا فى الطليعة • والسؤال ، هنا وهناك ، لماذا ؟

للشاعر الألمانى هاينى – كما يقتبس الجغرافى الكبير هربرت جون فلير – كلمة مأثورة مؤداها أنه « يعجبـه فى باريس أنهـا تسـبق عصرها بقرن » • وهـذا بالفعل تلخيص جيد للسـبق الفرنسى فى مجـالات الحضـارة بعامة • فبعـد أن تفجرت النهضة الأوربية فى المدن الايطالية نحو قرن ، وامتدت اشعاعاتها عبر الألب ، لم تلبث أن توطدت بل توطنت فى فرنسا عدة قرون احتكرت فيها الصدارة الحضارية فى أوربا بلا مراء • ومنذ عصر الملك – الشمس حتى الثورة الفرنسية ، وربما بعدها لعقود فى القرن ١٩ ، أى منذ عصر الباروك عبر عصر التنـوير حتى بداية الانقـلاب الصناعى ، كانت فرنسا بلا منافس رأس الحربة فى التقدم المادى وغير المادى ، وكانت باريس عاصمة الحضارة والنموذج الذى يحتذى فى كل القارة ، فى العمارة ، فى الفن ، فى العلوم والفكر والانتـاج ••• الخ ، وفرضـت لغتهـا كلغة الديبلوماسية الدولية و « اللغة المشتركة » – آخرون يقولون « الاسبرانتو » للثقافة فى العالم – لم تكن تصدر « الموضة » فحسب ، هى نفسها كانت الموضة •

وفى جغرافية المدن ، كمجـرد مؤشر ، تعـد برلين فردريك الأكبر نسـخة باهتة من باريس القرن السابع عشر • وكانت كارلسروه – كمدينة بلاط – طبعة ألمانية مكررة ومتواضعة من فرساى (١٦) • وفيينا نفسهـا – سيدة وسط القارة – لم تكن دائما أكثر من « باريس شرق أوربا » ومن سان بطرسبرج واسطنبول فى أقصى الشرق ، كانت كل العيون تتطلع الى باريس مثلما كانت فرنسا قبلة اللاجئين والثوار والمجددين ابتداء من بولندا وعبر المانيا ، تماما مثلما تتجه كل عناصر وخطوط تضاريس القارة لتتجمع وتستقطب فيها• ولفترة طويلة عرف العالم موجات من الاعجاب والانبهار بكل ما هو فرنسى Francophile حتى لقد عدت فرنسا بمثابة الوطن الثانى لكل مواطن فى العالم ، وحتى قيل شـاهد باريس ومت ، وليس نابولى كما يقول الانجليز ؛ والا فانها شـاهد نابولى ومت ولكن شـاهد باريس وعش !

وعلى الناحية الأخرى من القارة ، فان من الحديث المعاد عند الجغرافيين أن بريطانيا ليست حضاريا أو بشريا أكثر من أرخبيل ازاء سواحل فرنسا ، منها تلقت كثيرا من تعميرها البشرى ، ومن حضارتها استمدت أغلب عناصر مركبها ، مع اضافات هامة من الشمال السكسونى • وعلى أية حال ، كما يقول فلير ، فاذا انحن قلبنا خريطة أوربا لتكون فرنسا فى رأسها ، فسنرى الجزر البريطانية كالكرة تتأرجح مرة هنا على كتف بحر الشمال ومرة هنا على رأس فرنسا (١٧) •••

تلك اذن فرنسـا فى حضـارة أوربا ، وذلك دورها • ولقد سنح لنا قبلا أن عرضنا للمصادر والمنابع القديمة الأولى للحضارة فى فرنسا وكيف أنها استعارتها من الجنوبى المتوسـطى الـلاتينى الرومانسى ومن القارة • ولكن من الواضح الآن أنهـا أعادت خلق هذا جميعـا وبرزت فيه حتى برزت الى المقدمة من صـدر العصور الوسـطى وحتى جيل مضى أو جيلين • وقد يمكن بلا مبالغة أن ننظر الى فرنسا طوال هذه الفترة كنواة أو كقلب للمنطقة الحضارية التى عرفها العالم كغرب أوربا أحيانا أو المسيحية الغربية أحيانا أخرى •

---

16. H.J. Fleure, « Regions in Human Geog. », Geog. Teacher, 1917-8.
17. In, La Blache, p. XIII.

كذلك فلقد رأينا من قبل كيف أنها كانت أسبق دول القارة الى تحقيق الوحدة السياسية وتبلور روح الأمة • وهى كدولة كانت تمثل أقصى ما يمكن أن تصل اليه الدولة الحديثة الموحدة فى المساحة والامتداد الى ما قبل عصر السكة الحديدية (١٨) • ومن هذه الرقعة الأرضية الرحبة حقا ، وتنوعها وثرائها النادر فى القارة ، استمدت عناصر طفرتها الحضارية ورخائها النسبى •

وقد تم ذلك بالطبع فى ظل الحكم الأوتوقراطى والنظام الاقطاعى ، الذى كان من الضخامة والقوة الطاغية بحيث خلق طلب البذخ والترف على أوسع نطاق عرفته القارة ، مما خلق بدوره عرض الكماليات وألقى بذور صناعات الأبهة والأناقة والموضة والذوق التى أصبحت بعد ذلك والى الآن والى الأبد علما وحكرا على فرنسا بل وتحمل فى نسبتها بطاقة باريس بالتحديد : articles de Paris (١٩) •

غير أنها هى فرنسا أيضا أول من رفع علم الثورة وخلق علمها ، فقد كانت الثورة الفرنسية• أول ثورة فى العالم للبورجوازية على الاقطاع وحددت اتجاه العالم الايديولوجى طويلا ، وامتدت موجاتها ودوامتها عبر القارة وخارجها • وطوال القرن ١٩ لم تفقد فرنسا ريادتها أو أستاذيتها الثورية سواء فى الثلاثينات أو الأربعينات أو السبعينات• ومعنى هذا أنها قادت أوربا فكريا وحضاريا فى ظل العصر الاقطاعى وفى الانتقاض والانقضاض عليه على حد سواء •

وحين بدأت رياح الانقلاب الصناعى تهب من مركز آخر – بريطانيا – فى عشرينات « القرن العجيب » ، لم تتخلف فرنسا قط ولا توانت عن الاستعارة منذ الثلاثينات على الفور • وقد ساهمت فرنسا مساهمة جادة فى الانقلاب الصناعى ولها اضافات فيه مشهودة ومشهورة فى العلم والاختراعات• ولكن من المسلم به أن عصر الصناعة لم يكن عصرها على الوجه الأمثل ، وتخلت فيه عن الصدارة وان لم تتخلف عن الصف الأول بعامة • والمهم أنها لم تنعزل قط عن التطورات الحديثة المتلاحقة ولم تكف عن التقدم وركزت خاصة على الكيف لا الكم ، بعد أن أدركت حقيقة عبقريتها وأن تلك موهبتها ، ولهذا لم تكف عن العطاء ، ولا يزال أمامها دور كبير تلعبه فى الحضارة العالمية (٢٠) •

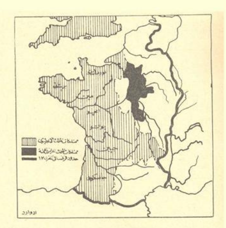
فاذا استدرنا الآن لنقيم حضارة الصين ودورها فى التاريخ الانسانى وفى الجغرافيا التاريخية ، فلن تجد قط معدى عن أن تعدها قلبا حقيقيا جدا وطاغيا جدا لمنطقة حضارية حقيقية جدا وضخمة جدا أيضا • وليس من المعروف تماما كيف نشأت الحضارة الصينية كما ظهرت فى موطنها الأصلى فى الشمال الغربى ، ولكن الأغلب أنها خلق ذاتى وانبثاق طبيعى وليست استعارة كفرنسا ، فضلا عن أنها أقدم جدا من فرنسا اذ تستمر بلا انقطاع ٢٠٠٠ أو ٣٠٠٠ سنة • فهذا سبق تاريخى قاطع فى آسيا الشرقية •

وقد سجلت الحضارة الصينية قمما عالية فى الانجازات المادية وغير المادية • هى التى أعطت العالم الحرير والورق واخترعت البارود اختراعا مستقلا ، وبرزت فى صناعة الخزف والفن ، وعرفت الحكمة والفلسفة ، •• الخ • وقد بهر هذا الصرح الحضارى رحالة العصور الوسطى ابتداء من ابن بطوطة الى ماركوبولو ، بينما يعبر الفرنسيون اليوم عن ذلك جميعا بداية واستمرارا « بالمعجزة الصينية miracle chinois

غير أن دور الصين لم يقتصر على خلق حضارة متكاملة عريقة للاستهلاك المحلى البحت ، بل تحولت الى مركز اشعاع ، الى « بؤرة للانتشار الحضارى لا تختلف فى وظيفتها عن تلك التى كانت قد ظهرت من قبل كثيرا فى الشرق الأدنى»، وأخذت فى الشرق الأقصى دور العالم اليونانى – الرومانى فى تمديد الحضارة الى أوربا (٢١) • وهناك محيط كامل يمثل ظل الصين حضاريا ، يمتد من شبه جزيرة الهند الصينية جنوبا حتى منشوريا شمالا ، كما تترامى مؤثرات قوية على اليابس الداخلى فى منغوليا ووسط آسيا ، فضلا

18. Whittlesey.
19. C.C. Colby and A. Foster, Economic Geog. 1947, pp. 487 et seg. ; A.E. Smailes, *Geog. of Towns*, 1953.

20. Fleure, in La Blache, p. XV.
21. D. Woodman, op. cit., pp. 11-2.



شكل ٣ ـ التوسع الانجليزى فى فرنسا العصور الوسطى : أكثر من النصف الغربى .

عن أن اليابان ليست الا امتدادا مباشرا للحضارة الصينية فقد تلقت منهـا بعض تعميرها وكل مركبها الحضارى الأصلى الذى تأقلم بعد ذلك محليا • واليابان فى هذا بالنسبة الى الصين كبريطانيا بالنسبة الى فرنسـا ، بل ان نفوذ الصين هنا مطلق أحادى ، بينمـا استعارت بريطانيا من فرنسـا وغير فرنسا من شـمال القارة •

هناك اذن قدر من التوازى فى السبق والابداع الحضارى بين منطقتينا ، الصين وفرنسا ، غير أن هناك انفراجا بل انفصاما تاما بعد ذلك • فلقد رأينا أن الحضارة الفرنسية منذ بدأت دور المشعل لم تنقطع ولا كفت عن التطـور والتقـدم • أما الحضارة الصينية فبعد أن بلغت ذروتها الذاتية ثبتت عليها وتوقفت • حقا لقد ضمنت بذلك الاستمرارية ، والاستمرارية الحضارية من أبرز معالم الصين ، لكنها أصيبت بالجمود وأصبحت « ماضيا متصلا » ، دخل به عملاق الصين النائم فترة « بياته الشتوى » التاريخية التى لم يفق منها الا أخيرا جدا • ويعبر البعض عن هذا بأن الصـين كانت كالسـاعة التى بدأت فى الدوران مبكرا ، ثم توقفت ، أو أنها سارت فى طريق واحد طويل ان بدا شارعا ضخما براقا فهو فى النهاية زقاق مغلق مسدود •

لماذا ، وما الذى فرق بين أقدار البلدين بعد أن تشابها فى البدايات ؟ بغير حتم جغرافى ، هى الجغرافيا ، هى العزلة الجغرافية هنا والاحتكاك هناك أنظر الى الصين فى اطار خريطة آسيا ، معزولة على حـدة بالصـحارى والهضـاب والجبـال على اليابس ، وبالمحيط الأعظم من ناحية البحر • ويكفى للدلالة على هذه العزلة الطبيعية الصارمة أن تعرف أن نحوا من ٩٠٠٠ نوع من النباتات عد فى الصـين ، نصـفها تنفرد به عن العالم أجمع ! (٢٢) ويكفينا نحن بالتأكيد تلك الكلمة الخالدة والمعبرة التى تحدد ببلاغة نهاية الأرض وتجسد عزلتها الجغرافية « اطلبوا العالم ولو فى الصين » ••

ثم اعتبر مغزى هذا حضاريا : فالصين لا تحاط من حولهـا الا بمجموعات حضـارية أقل منهـا مستوى بكثير دائما ، وبكثير جدا غالبا ، بل فى الحقيقة بجماعات شبه بدائية أو من البرابرة ، وكلها لم يكن الا عالة على الصين حضـاريا ، استمدوا منهـا معظم القليـل الذى عرفوه من الحضارة • حتى الهند ، الوحيدة التى كان يمكن أن تنظر بندية وأن تقدم شيئا ، كانت معزولة مقطوعة عنها بالهملايا •ولم يحدث طوال تاريخها أن احتكت الصين بحضارة أو بشعب أرقى منها حتى فى ذلك من غلبوها وأخضعوها ، الى أن كان الاحتكاك الأوربى الحديث •

لذلك كله لم يكن أمام الصـين شىء جـديد تأخذه ، تتجدد به أو تجدد فيه • وفى النتيجة ، فلقد أعطت الصـين كثيرا ولكنهـا لم تأخـذ الا القليل • ومن المسلم به ، كما يؤكد لابلاش ، أنه ما من حضارة أو بلد متحضر يعد الصانع المطلق لحضارته المباشرة ، أو على الأقل فلن تستطيع أن تتطور وتتقدم • والصدمة المؤثرة انما تأتى دائما من الخارج • وهذا على العكس تماما من فرنسا

22 Sommers, p. 475.

التى ان كانت قد أعطت الكثير بالتأكيد ، فقد كان أمامهـا ، وهى التى تلتحم مباشرة بقارة متجانسة جغرافيا على العموم ، أن تأخذ الكثير ، ومن هذا الاخصاب المتبادل الذى حرمت الصين منه كان فى مقدورها دائما أن تتطور وتتجدد وتلك حقيقة الأمر فى واقعه ، وهى مفتاح الموقف برمته ٠

وقد كان هيكل الحضارة الصينية يقوم على النظام الاقطاعى الجامد ــ الذى أطلق البرتغاليون على أعمدته اسم الماندرين mandarins وعلى البناء الامبراطورى الثقيل الضاغط ٠ ورغم أن الصين مرت بمراحل عديدة من الاضطرابات السياسية والفوضى ، وتكاثرت فيها الثورات المخربة خاصة فى القرن الماضى (كالثورات المعروفة Boxer's, Taiping, Mohammedan Rebellion فانهـا كانت أقرب الى عمليات النهب والسلب الواسع النطاق أكثر منها الى الثورات الاجتماعية الواعية من مثل ما عرفت فرنسا ٠

كذلك فقد قام المجتمع الصينى التقليدى على أسس ومثل أقرب أو أدعى الى الخمول والخمود ، واذا كانت الأسرة نظاما راسـخا ، والوداعة طبيعة أولى أو ثانية ، فان البوذية لم تكن ديانة بقدر ما كانت تقديس الأجداد وعبادة النسل ٠ من هنا كانت « الحياة الجديدة » هى الهدف وجاءت عبادة النسل،وهذا على العكس مما عرفت فرنسا الحديثة حيث أصبحت « الحياة الجيدة » قبل الحياة الجديدة وساد ضبط النسل ٠

والمحصـلة أن « تلك العبقرية ذاتهـا فى التجـانس السـياسى ، دونمـا انقطاعات فى التاريخ من الثورات الداخلية ، مالت الى تجميد الأشكال الاجتماعية ٠٠ فنمت الصين نوعا من حضارة أزلية مشلولة ، قليل فيها ما كان يتعلم ولا شىء منها ينسى » (٢٣) ٠ ويمكن أن نلخص هذا كله فى معادلة مقارنة فنقول انه بينما امتازت فرنسا فى تاريخها الحضارى بالاستمرارية الاجتماعية والانقطاع السياسى (٢٤) ، امتازت الصين بالجمود الاجتماعى والاضطراب السياسى ٠ وخلف هذا الفارق يكمن أساسا عامل العزلة الجغرافية أو الاحتكاك ٠

***

من الحضارة ، ننتقل تلقائيـا الى السياسة بحسبان القوة السياسية انعكاسـا وتعبيرا عن القوة الحضارية ٠ وهنا أيضا لا نعدم أوجه شبه دالة بين منطقتينا ، ولكن مسافة الخلف لا تقل دلالة كذلك ، وخلفها تكمن العزلة الجغرافية مرة أخرى ٠ وأول اختلاف أن لفرنسـا بعدا بحريا خطيرا حرمت الصين من مثله وان لم تحرم من جبهة بحرية مترامية تبلغ ٣٣٠٠ ميل ٠ والنتيجة أن فرنسا قوة برمائية لها بعدان وقاعدتان فى الماء واليابس ، فى المحيط والقارة ، بينما أن الصين قوة بر صرفة طوال التاريخ ، وان كان هذا لا يمنع أن أمامها المجال ولديها كل المقومات للنزول الى البحر كقوة عظيمة مثلما فعلت من قبل روسيا (أو من بعد الاتحاد السوفيتى) ٠

وقد ترتب على هذا وذاك أن فرنسا أتيحت لها فرصة التوسع الاستعمارى عبر البحـار فكانت منافسا خطيرا لبريطانيا على الزعـامة البحـرية وصاحبة ثانية الامبراطوريات العظمى فى التاريخ بعدها ٠٠ ولكن ارتباط فرنسا بصلب القـارة فرض عليها أن تكون قوة بر فى المقـام الأول ، لهـذا فأبرز مايميز استراتيجيتها السـياسية تاريخيـا هو التوزع ، ان لم يكن التمزق ، بين المصالح القارية والمحيطية ، بين توازنات القـوى الأوروبيـة وصراعات التوسع الاستعمارى وراء البحار ٠

واذا كانت هذه هى المعادلة الصعبة فى السياسة الفرنسية ، فان للصين أيضا معادلة معدلة تتفق

23. Keith Buchanan, « *West Wind, East Wind* », Geography, Nov. 1962, p. 346.

24. Fleure, in La Blache, p. XV.



شكل ٤ ـ التوسع اليابانى فى الصين بين الحربين وأثناء الحرب الثانية : أكثر من نصف الصين الاصلية .

وبعدها الأحادى على القارة ، وبها نعنى الصراع بين النهر والهضبة ، بين الصين الأصلية والصين الخارجية ، أى بين المزروع من ناحية والاستبس والصحراء من الناحية الأخرى • فالضابطان الأخيران لتاريخ الصين هما تلك النظم النهرية وهذه الهضاب الجافة المحيطة فى قلب القارة(٢٥) •

وهنا ، على القارة ، تبرز فروق جغرافية أساسية بين الصين وفرنسا • فالصين تتجاور أو تتماس مع بيئات جغرافية مختلفة عنها من الناحية الطبيعية تتمثل فى الاستبس والصحراء : استبس منشوريا أو صحارى منغوليا ووسط آسيا أو جبال التبت ، فهناك انحدار طبيعى قاطع وانقطاع بينها وبين الجيران المباشرين • على العكس من هذا فرنسا ، التى لا تختلف فى بيئتها الجغرافية الطبيعية العامة عن جسم أوربا المجاور أو الملاصق • واذا كان هذا قد أعطى فرنسا سهولة وتواتر الحركة والاتصال على القارة أكثر منه فى حالة الصين ، مما كان ضمانا وعامل استقرار من ناحية ، فانه أيضا كان عاملا محددا ،

25. Fairgrieve, p. 242.

فقد حرمها من فرص التوسع السياسى على القارة •

أما فى الصين فقد خلق ذلك « تخوما » واسعة وآفاقا غير محدودة للتوسع السياسى والتضخم والتمدد ، تبدو نتيجتها فى الأقاليم الخارجية التى تحيط الآن « بالصين الحقيقية » وتغلفها كشرنقة هائلة المساحة خفيفة الوزن • ويمكن أن نعبر عن هذا الفرق بطريقة أخرى فنقول ان الصين لم يكن لها « ألمانيا » جارا يلاصقها مثلما كان لفرنسا •

وهذا حدد طبيعة الصراع السياسى والاستراتيجى فى الحالين • فهو فى الصين علاقة زراع ورعاة ، حضارات مستقرة وبرابرة التخوم ، بما ينطوى عليه هذا المفهوم من متناقضات مألوفة كسيطرة البرابرة وحكمهم للمتحضرين ثم فقدانهم لأنفسهم فيهم ٠٠ الخ • أما فى فرنسا فالعلاقة علاقة صراع بين قوى قومية ودول وطنية ، ولذا فالحروب لا تنتهى بالذوبان أو باذابة الجنس بل باراقة الدم •

تلك جميعا فروق مفهومة فى الاستراتيجية السياسية لمنطقتينا ، وضوابطها الجغرافية واضحة بما فيه الكفاية • ولكن هناك مع ذلك عناصر من التشابه اللافت تنبع أيضا من الحقائق الجغرافية • فقد خضع كل منهما للغزو الاجنبى من كل من القارة والبحر ،أو بالدقة لكل من البرابرة المجاورين والأرخبيل الجزرى المواجه ، فى مرحلة أو أخرى من تاريخها • ففرنسا غزاها الفرانك من اليمين ، كما غزاها الانجليز من الشمال حيث أقاموا عدة قرون فى العصور الوسطى وهم يحتلون نصفها الغربى تقريبا • والصين تعرضت لغزو المغول والمانشو كما رأينا ، ولكنها فى القرن العشرين وقعت أمام اجتياح اليابان التى استولت بحرب ممطوطة مطولة على نحو النصف الشمالى منها بعامة • وفى أغلب هذه الحالات لم يحدث العكس ، أى لم يحدث أن غزت الصين أو فرنسا أيا من اليابان أو انجلترا •

كذلك تتشابه الدولتان فى مراكز القوة النسبية وذبذباتها فى أكثر من معنى • فحتى ماقبل الانقلاب الصناعى فى أوربا ، والاحتكاك

الحضارى فى آسيا ، كانت كل منهما القوة السياسية العظمى فى قارتها غالبا أو لأطول فترة ممكنة • ففي أوربا بعد القرن الثامن عشر قرن السيادة الفرنسية المطلقة فى مجال القوة والسياسة • ولكن ، الى هذا ، لعلها هى وحدها التى تتقاسم بدرجة أو بأخرى القرنين السابق واللاحق (١٧ ، ١٩) مع القوى الأخرى ، وهى هولندا وبريطانيا على الترتيب • ومن المؤكد على أى حال أن فرنسا هى أطول وحدة عمرت على قمة القوة أو قربها فى أوربا • ولقد رأينا كيف يكمن اتساع وغنى القاعدة الأرضية الزراعية خلف هذه الصدارة • ورغم أن مكانة الصين فى ميدان القوة الأسيوية لم توضع موضع الاختبار بمثل هذا المعنى ، فمن المحقق أنها كانت الأقوى فى آسيا القديمة أو الوسيطة •

على أن المهم أن عصر الصناعة قلب الأوضاع هنا وهناك على حد سواء • فمنذ الانقلاب الصناعى فقدت فرنسا مركز السيادة العالمية لجزيرة بريطانيا ذات الفحم والحديد ، وبينما قفزت جزيرة اليابان الى القمة فى آسيا مع الاحتكاك الحضارى والتصنيع الحديث تدهورت الصين الى منطقة نفوذ للقوى ثم الى مجال توسع وغزو لليابان نفسها •

ولكن مرة ثالثة يعود البندول ، وفى الحالين فيما يبدو ، ليتأرجح فى الاتجاه العكسى ونحو التوازن القديم ، ولا نقول الطبيعى ، الذى حكم العصر الزراعى • فهانحن نرى تحت ناظرينا كيف انتفضت الصين ، الصين الشعبية بعد الثورة الشيوعية ، لتتحول الى عملاق جبار لا فى آسيا وحدها بل فى العالم برمته • لقد انتهت الى الابد مرحلة الصدارة اليابانية فى آسيا ، وبدأت الصينية الى النهاية • وهذه نقطة لا تحتمل المزيد من التأكيد أو التدليل •

ولكن المثير أن شيئا من هذا فيما يلوح يحدث ، بصورة أكثر هدوءا وبطئا وتواضعا وأقل ضجيجا وعنفا ، فيما بين فرنسا وبريطانيا • فمع زوال الامبراطوريات الاستعمارية ، التى كانت بريطانيا تعتمد عليها أكثر جدا من فرنسا كمصدر للقوة المادية والسياسية ، ومع تطورات التكنولوجيا الحديثة بما يقلل من حاكمية الفحم ، تتسع نسبيا قاعدة القوة الفرنسية حيث تتقلص البريطانية ، أو على الأقل تتقارب أوزانهما المادية والسياسية بصورة ما • ولعل ما نراه من سياسة فرنسا ديجول أن يكون محاولة عظمى لاستعادة صدارتها القديمة فى القارة ، بما يقلب موازين القوى أو يعدلها لصالحها •

بل أبعد من هذا ، قد نرى تناظرا فى التطورات أو بالأحرى الطفرات السياسية فى كل من فرنسا والصين ازاء سياسة توازن الكتل العالمية المعاصرة ونمط الاستقطاب الثنائى فى العصر النووى • فعلى رغم الشقة بين موقعهما الايديولوجى فى أقصى اليمين وأقصى اليسار ، هنا رأسمالية وبورجوازية وهنا شيوعية بروليتارية ، فقد انشق كل منهما — كأنما على ميعاد — ثائرا على تبعية المعسكرات ومتحديا بشكل أو آخر زعامة العملاقين النوويين ، تأكيدا لعامل القومية كما يبدو بوضوح فى حالة فرنسا ديجول وكما يرجع منطقيا فى حالة الصين الشعبية • وكان كل منهما رائدا داخل قارته وايديولوجيته فى تحريك عملية تفكيك المعسكرين وتعدد المراكز desatellisation

وأخيرا ، وليس آخرا ، يعود البلدان ليتناظرا الى حد بعيد فى مراتب القوة العالمية • ففرنسا رابعة دول العالم ، وأولى دول أوربا على القارة ، فى التوصل الى السلاح النووى • وأعقبتها على الفور الصين الشعبية كخامسة العالم وأول آسيا • ومن الغريب أن التسابق فى المجال النووى يكاد ينحصر بينهما الآن على مقعد واحد فى النادى الذرى ، فهما بحق فرسا رهان • ومهما يكن من أمر ، فمن التقليدى أن نجدهما يعدان دائما الأخيرتين فى صف الدول الخمس الكبرى فى العالم • وكل هذا انما يذهب ليؤكد التناظر بينهما فى الوزن السياسى ومراكز القوى مثلما وجدناه فى كثير من نواحى وجودهما جغرافيا وغير جغرافى ، تاريخيا وغير تاريخى ، بشريا وسكانيا ، وحضاريا واقتصاديا وغير ذلك •

ورقات من عام الأحزان

شعر: د. أحمد كمال زكي

(١)

اليوم ...
بعد الجولة الطويلة
أجلس لك
وقد مضى يونيو الجريح بالجراح
فعند كل خطوة نجيع
من دمه مباح
يريد أن ينام .. أن ينام .. أن ينام
ستة أيام بلا صباح
لتسكن القبيله
فى جحرها الصديع
ويسمع النواح
على مسار الشمس فى الربوع
يسأل : هل قدر أن نخسر عاما بعد عام
ومن يجيب ؟

(٢)

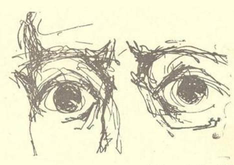
ما أتعس الانسان فى هذى الحياه
هنيهة يفرح ...
لكن تحت جلده العتيق
يرقد دهر من عذاب !

(٣)

صحائفى ترفض أن أخط فيها أى صرف
وقد أتى الفارس كهرقل
زنداه قمتا جبل
وصدره حديد
وكان غادر الحدود
من ألف ألف
أتى فشل الشمس صار صاعقا وطل
وبلل الصخور
فناره تعد
للصبح ثوب عيد
لكن لماذا ترفض الأوراق أن أخط عنه أى حرف،
عن ثاره الجسور
هذا هو السؤال
فمن يجيب ؟

(٤)

لكم ندمت
وددت أن أغوص فى التراب
وتذبل الرؤى بعينى للأبد
فقد حلمت أننى بعثت فى ثوب نبى
الى البشر



لكننى أسلمتهم لليل
وللغوية التى تطل
بناهديها النافرين والرغد
مزغرد قعدت
وجاء يونيو ثم مر
فلم أحس غير لحظة السقوط
يا للنبوة التى تموت
على شراك العنكبوت
بالمعارج القنوط !

(٥)

يقدم عامنا الجديد
لا مرحبا
أجل ٠٠ أجل
فلا تقولى أى شىء
كلامك الذى يطل الزيف منه والنفاق
يشدنى لشهر الانكسار
حيث انتهيت لا تحدنى حدود
ولا كيان لى ولا ٠٠ حتى ظنون
ولا نفرت غضبا
وعشت موصوم الجبين
أنشد للنهار
وبين طياتى ليل وقتام وغبار
أبارك الحياة باسم الطين
وألعن السنين
مدعيا أنى أوقظ الذى يغط فى القيود
أجل ٠٠ أجل
فلا تقولى أى شىء
لاتنبسى من بعد أن حفرت للبراءة الحفر
ما قيمة البكاء ٠٠٠
ما جدوى الألم ٠
أو الندم
أو استعادة الذكر
من أجل شىء لم يكن الا كما كان السراب
هل كنت أرضى بالخسار
وليس يرضى قبل أن يغرس فى صدرى الحراب
هذا هو المحال
وقد عرفت
أدركت أن كل ما ادعيت صلى للخطايا وأدان
قدس لعنة الجنون
وقد رأى لصمته لو أن يكون
موتا فكان
حتى اذا ذوب قلبى بالخبال والخداع والخيال
زعمت أن عامنا الجديد
قدر أن أموت
من قبل أن يجيئنا يونيو المقيت
بالله كيف
هذا هو السؤال
فمن يجيب ؟

(٦)

أوصدت بابى ٠٠٠
أسأل الأنجم قبل النوم
عن ثأر كل يوم
فاستضحكت مراره
ومات حلم
بكل ما أحببت كنت صغته بشاره

(٧)

ترى نسيت
فاننى حين انتفضت لم أجد سوى القمر
وكان مشجوج الجبين
ربطت جرحه العميق بالأنين
وسرت أو جريت
حتى رأيتنى أصيح ٠٠ أنفجر
ما هكذا
وما لهذا يا اله الكون يارب البشر
خلقتنا ٠٠٠
فاهتزت السماء عن ضياء
أصفر ٠٠٠
أو أشقر ٠٠٠
أو كالماء

وخلت صوت الله أو صوت القدر
يقول : حسبك ...
السماء لم تكن لتستجيب للخطاه !
وانداحت الأشياء حتى أصبحت بلون دم
فعدت أجرى أو أسير
وكنت كلما التقيت فى الفضاء
بغيمة أو نجمة
أو حف بى شراره
أو خضت فى مدارج النضارة
أسمع : للهباء أى كلمه
أهكذا رباه
أهكذا .. أهكذا ؟
من يستطيع أن يجيب
هذا هو السؤال !

(٨)

يا صانع الأحزان هذا وطنى
أسمعه يغنى
قيثاره قيثارى القديم
لكنه ـ وقد كففت ـ لا يكف
يسدر فى الليالى
يرقص فى الهواء أو يعوم
يرقش النجوم
باللون والآلى
غنى الى أن حل صيف
وآن للسوانح السوداء أن تعود
تظهر من جديد
تسقط فى الطريق أو تحوم
تلطخ التخوم
بالدم والصديد
فكيف لا يكف ؟
وكيف لا يقدر أن يغير الطريق ...
والتاريخ ليس يرحم
وكيف لا يحس بالذى يلج فى الصدور
باسم المصير ...
باسم الأرض
باسم القبول والمنى والرفض
باسم الذين أقسموا أن يثأروا للنور
بالله كيف لا يكف ؟
هذا هو السؤال
فمن يجيب ؟

(٩)

قدرت أن يجاب مطلبى بلا جدل
قلت لهم : نصبت أضلعى ...
مدائنا جديدة .. حياه
قلت لهم : دمى مددته بساط ود
طهره ـ أمس ـ الندم
كانت اذا أومت أقول :
وحيدتى .. خذيه هذا لحنى
يطوف بى يحملنى
اليك فى سرير حلم
لكننى ـ فجاءة ـ صحوت
عرفت كل شىء
والزمن الذى غفا هنا على عينى
صحا ليغزو الأرض
والقلب والفصول
ومدن الرخاء والحمول
واليوم باسم الغد
أفصل عن قبلى القديم البعد
قدرت هذا ...
غير أن ما تقدر انتثر
لأننى لا أزل يلعننى صوت القدر

(١٠)

اليوم أوفيت اكتملت .. صورتى
ينحتها الصوان ...
صوتى كهدير البحر ...
زنداى كقمتى جبل
والقلب صلد أو أصم ...
لا يرد كالحديد غير أنه اكتمل
صالح بين الصخر والطوفان ...
أنسى التى رمته فى الحضيض
وها أنا أطوف كهرقل
ألقن الخريف عزمة الربيع ...
والزلازل الأمل
ولا أقول اننى بعثت فى ثوب نبى
وليس من رؤاى أن أخاطب الاله
عن وطن مريض
أو ضائع مهيض
أما السؤال هل ترى قدر أن نخسر عاما بعد عام
فلا سؤال
لأننا الايمان
والصخر والانسان

الواقعية الاشتراكية في الأدب

بقلم : محمد مفيد الشوباشي

كان الرأى أن الأدب الهام تهبط به الآلهة على جبل « بارناس » ، أو يهبط به الشيطان على وادى عبقر .

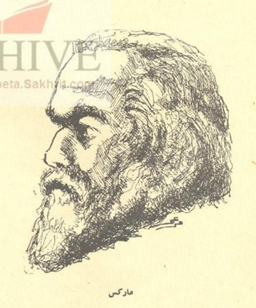
وفى عهد التنوير قرر الفلاسفة العقليون أن المعتقدات تنبثق من الروح ، وتتكشف على الضوء المنبثق منه .. وكذلك ينبثق الأدب والفن .

وشذ «ديدرو» فقرر - بل هو أول من قرر - أن الشكل والمضمون فى العمل الفنى كل لايتجزأ، وأن العمل الفنى ينبع من الواقع ، ويستمد غذاءه منه ، ومما قاله فى ذلك : « ان الجمال شىء موجود خارج نفسى » .

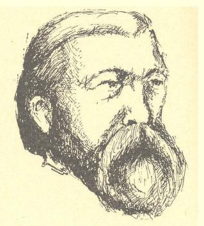
ورأى « هيجل » ان الطبيعة تفكر ، أو أن للوجود « فكرة » ، ولهذه الفكرة هدفا ، وليس الادب والفن الا استعراضا لفكرة الوجود .

ولكن «بيلنسكى» - وهو رائد المذهب الواقعى فى الأدب - عارض رأى هيجل ، وأصر على أن الفن ليس استعراضا للفكرة ، ولكنه انعكاس للحقيقة الواقعية ، وهو لا يولد خارج الحياة ، ولكنه ينبع منها ، ويخلق أصدق النماذج لظواهرها .. وأهاب بيلنسكى بالكتاب ألا يبرزوا الحقيقة بلا مبالاة كما تعكس المرآة الصورة ، ولكن عليهم أن يبدوا رأيهم فيها من وجهة النظر الأكثر تقدمية .

ولقى هذا الناقد الألمعى حتفه فى سن مبكرة، فأخذ «تشير نيشفسكى» على عاتقه اتمام رسالته.



ماركس



انجلز

لم ير « تشيرنيشفسكى » ان الوهم الفنى يبتدع الجمال ، ولكنه رأى أن الجمال الفنى هو انعكاس لما هو جميل فى الحقيقة الحية الموضوعية .

وكتب رسالة قيمة بعنوان « الحقيقة تربط الفن بالحياة » ، وقد جاء فيها : « ان تعريف الجمال بأنه هو الحياة يفسر على نحو مرض ، كما يبدو ، جميع الحالات التى يمكن أن توقظ فينا الاحساس بالجمال ، فالكائن الحى يبدو لنا جميلا حينما نرى الحياة تتجلى فيه كما نفهمها ، والشىء يبدو جميلا حينما يذكرنا الحياة » .

ويؤكد هذا الناقد أن للفن رسالة أيديولوجية اجتماعية ، ومهمة تربوية ، وأن كل ما يمثل المصلحة العامة فى الحياة هو مضمون الفن .

لقد خلد هذا الناقد ، كما قال لينين ، واقترب من الفلسفة الجدلية ، ولكنه لم يصل الى مستواها نظرا الى واقع زمانه .

وجاء ماركس فقطع كل صلة بين الفن والميتافيزيقية ، وقرر أن الانسان كائن اجتماعى ينبع ابداعه الفنى من نشاطه العملى ، ويطرأ عليه التغير والتبدل بعمله على تغيير الطبيعة وتبديلها .. والفن تعبير عن ذلك النشاط .

وألقى أنجلز ضوءا جديدا على هذه الفكرة بقوله :

« أهمل علم الطبيعة حتى اليوم ، كما أهملت الفلسفة ، تأثير نشاط الانسان العملى فى أفكاره، فهما لم يدركا الا الطبيعة منعزلة فى ناحية ، والا الفكر الانسانى منعزلا فى ناحية أخرى . فى حين أن تغيير الطبيعة بوساطة الانسان هو على وجه التحديد المصدر الأساسى المباشر لأفكار الناس ، على خلاف ما يظن من ان الطبيعة وحدها ، وعلى حالتها القائمة ، هى المصدر المذكور .. ولم يترعرع وعى الانسان وذكاؤه الا بمقدار وقوفه على وسائل تغيير الطبيعة » .

وقد علق جون فريفيل على ذلك بقوله :

« الفن يضيف الى معرفة الانسان مضمونا يبعثه العمل ، ويعود به على الفرد والمجتمع » وهو، أى الفن .. يتكشف فى ائتلاف لا يدانيه ائتلاف

.. وقد أشاع المذهب الواقعى الجدلى الفن فى حياة الناس ، وفى التطبيق العملى ، وفى حياة العامل الذى يصوغ التاريخ ، ويصاغ به فى الوقت نفسه ، وأثر فى محيط الآداب والفنون، أى فى عالم الاشكال والتعبير والصور ، فقوم بذلك اعوجاج الابداع الفنى الانعزالى اذ ربطه الى عجلة العمل العالمى . وهكذا حول التأملات النظرية الى مشكلات واقعية » .

وعلى ضوء شرح ماركس وأنجلز لنشأة الفن وتطوره تأسس مذهب الواقعية الاشتراكية فى روسيا السوفييتية ، وتهيأ المجال الخصب لتطبيقه بعد نجاح ثورة أكتوبر ، وانتصار النظام الاشتراكى .

ومن عجب أن نسمع الناقد الانجليزى جليب ستروف يقول : « ان ذلك المنهج الأدبى الذى يطلقون عليه اسم الواقعية الاشتراكية يفرض فى روسيا فرضا على رابطة الكتاب السوفييت . وهم مع ذلك لم يبتدعوه ويختاروه لأنفسهم ، ولكن أملاه عليهم زعيم البلاد السياسى - يقصد ستالين - وهو رجل لا شأن له بالأدب على الاطلاق » .

يسمح هذا الكاتب لنفسه ، كما يسمح أمثاله من نقاد الغرب لأنفسهم ، أن يصدروا مثل هذا الحكم على الواقعية الاشتراكية وحتمية تطبيقها ، منساقين وراء الشهرة السياسية ، مغمضين أعينهم عن مصادر هذه الواقعية ، وجذورها الفلسفية والاجتماعية .

حاول الأدباء السوفييت فى سنوات ما بعد

الثورة ، كما حاول غيرهم من العاملين فى القطاعات الأخرى من المجتمع السوفييتى ـ وكما يحدث دائما عقب الثورات الحاسمة ـ أن يقطعوا كل صلة تربط أدبهم بالماضى ، وأن ينهجوا نهجا جديدا يتفق وأغراض ثورة أكتوبر •

ففى ابان العهد الجديد كتب « و • بريك » فى مجلة المجتمع الجديد يقول : « لابد أن ينفصل فننا الجديد كل الانفصال عن الفن البورجوازى القديم •• لا بد أن يستهدف خلق أشياء جديدة غير مسبوقة ، وعلى الفنانين أن يذهبوا الى المصانع والورش ليستمدوا منها موضوعات لأعمالهم ، فان الفن البروليتارى هو فن المستقبل » •

ولكن مثل هذا الانفصال القاطع المانع غير ميسور ، فالجديد ، وان كان نقيضا للقديم ، ينبثق منه ، ويحتاج الى الاعتماد عليه ولو لفترة من الزمن • ولذلك انقسم الأدب السوفييتى الى قسمين فى أثناء الحرب الأهلية ـ عندما كانت الدولة مشغولة عنه بالأمور العسكرية والسياسية العاجلة ـ قسم ظل يسلك الدرب القديم ، مدعيا لنفسه حق اختيار طريقه ، ففضل الطريق ، وانفصل عن المجتمع ، وكان نصيبه الاهمال والبوار ، وقسم حاول أن يلبى نداء الثورة ، ويبتدع الجديد المنشود ، فعجز عن تحقيق هدفه •

وعلى أثر انتهاء الحرب الأهلية لاقت الحركة الأدبية والفنية اهتماما كبيرا من الحزب والحكومة وبرغم اتفاق المسئولين على منع نشر الأدب الهدام المناهض للنظام الاشتراكى ، فقد اختلفوا على مدى اشراف الحكومة على الانتاجين الأدبى والفنى •

وأسفر الجدل الطويل الذى دار حول هذا الموضوع عن صدور بيان تضمن المبادىء التالية :

● لا زعامة لأدباء البروليتاريا على الأدب الا بعد أن ينجحوا فى انتاج أدب أصيل يبرر التمتع بهذا الحق التاريخى •

● تقديم كل عون للكتاب المذكورين وجمعياتهم الأدبية « مع مقاومة أى اتجاه منهم الى التقعر الاشتراكى » وبما أنهم هم أدباء مستقبليون نيطت بهم الآمال ، فلا بد من مقاومة كل التيارات التى تحاول عرقلة جهودهم بالتهجم عليهم ، والسخرية منهم •

● معاملة الكتاب المحايدين بلباقة حتى يتم انضمامهم فى أقصر مدة الى المعسكر الاشتراكى •

وطالب البيان النقاد الاشتراكيين ألا يقسوا فى نقدهم ، وأن يمتنعوا عن مخاطبة الأدباء بلهجة الامر •

حاول الادب السوفييتى ، بعد هذا البيان ، أن يحقق الآمال المعقودة عليه ، ولكنه فشل فى محاولته ، فقد جاء تافه المضمون ، متصدع الشكل ، ولا غرابة فى ذلك ، لأنه توخى أن يعكس مضمونا مازال مطموس المعالم ، وكانت تنقصه المرانة والحنكة فلم يعكس من ذلك المضمون الا ظاهره ، ولم ينجح فى خلق شكل جديد يلائم المضمون الجديد ، فمن الطبيعى أن يتعثر فى خطواته الاولى التى لم يعتمد فيها على أساس من ماضيه •

وضع هذا الأدب نصب عينيه قول ماركس عن الأدب « ان الانسان كائن اجتماعى ينبع ابداعه الفنى من نشاطه العملى ، ويطرأ عليه التغير والتبدل بعمله على تطور الطبيعة وتغييرها » • ولكن العامل السوفييتى لم يكن قد نجح بعد فى عمله ، وحقق أى تغيير فى الواقع ، فمن الطبيعى ألا يحقق الأدب السوفييتى نجاحا فى تصوير نشاط ذلك العامل •

ولكن الرغبة الصادقة فى النهوض بالأدب أسفرت عن انتشار مثل هذه الشعارات : « لابد من التزود بمزيد من الثقافة » • « لا بد من بذل جهد أكبر فى سبيل تحسين الابداع الفنى » • « لاغنى عن النقد الذاتى » • وعلى أثر ذلك بدأ الأدب السوفييتى يحرز شيئا من التقدم ، وظهرت قصص لا بأس بها مثل قصة « بائع متجول ولص » للكاتب « ليونوف » ، وقصتى « مدن وسنون » ، و « اخوة » للكاتب « فيدين » •

وعلى أثر تقدم الأدب البروليتارى وتضخمه ، وبعد أن أبدى الكتاب المحايدون تفهما أكبر للاشتراكية ، صدر فى عام ١٩٣٢ بيان من اللجنة المركزية للحزب الشيوعى يعلن انشاء « اتحاد الكتاب السوفييت » • وكان القصد من انشاء الاتحاد المذكور وضع حد للمناقشة والتنابذ بين المنظمات الأدبية المنتمية الى فئات مختلفة من المجتمع،وتهيئة الجو لتطبيق «الواقعية الاشتراكية» على نحو أفضل •

ومنذ ذلك الحين تعددت المحـــاولات لتحديد مفهوم الواقعية الاشـــتراكية بالنسبة للوضـــع الجديد ٠٠

وكان أول ما قيل في هذا الصدد عن الواقعية الاشتراكية ان المطلوب منهـــا أن تعكس الحقائق الاشتراكية ، والعقلية الاشتراكية ٠

ورأى بعض النقاد السوفييت أن خير وسيلة لتفهيم الواقعية الاشتراكية هي وضعهـــا مقابل الواقعية البورجوازية ، فذلك أشبه بوضع الشكل الايجابي للشيء مقابل شكله السلبي ٠ وبالمقارنة بينهما نجد أن الواقعية البورجوازية هي بمثابة احتجاج على الواقع الذي يكتنفها ، وهي من هذه الناحية يمكن أن تعـــد ثورية ، أما الواقعيـــة الاشتراكية فتتخذ موقفا ايجابيا من الحقائق الواقعية الجديدة التي تمخض عنهـــا مجتمع جماعي ، وهي أساسا متفائلة ، تقول للحياة « نعم » ، وتختلف في ذلك كل الاختلاف عن الواقعية التي ســـبقت الثورة ، والتي كانت أساسا متشائمة ، وكانت تقف من الحياة موقفا غير سليم وغير صحي ٠

وجاء بعد ذلك ناقد اســـمه « نوزينوف » عرف الواقعية الاشـــتراكية بأنهـــا منهج يعرض الواقع عرضا سيكولوجيا ، ويخالف بالضرورة منهجي «دوستوييفسكي» و «تولستوي» ٠ وهدفه يناقض تماما هــــدف ســـــيكولوجية دوستويفسكي التي كانت ترجع أفعال الانســـان الى الصراع الأبدي الدائر في نفسه بين الخير والشر ، وتبحث له عن حلول وتفسيرات دينية ٠٠ ويستطرد «نوزينوف» فيقـــول : « ويبدو أن بعض الكتـــاب الســـوفييت يحسبون منهج تولستوي السيكولوجي أقرب الى الواقعية الاشتراكية من منهج دوستويفسكي ، وهو في الواقع أقرب اليهـــا من ناحية واحدة فقط ، وهي ناحية التفاؤل المعنوي ٠ وكلا هذين الكاتبين يبدي الانسان في حالته الفردية ، ولا يبديه في حالته الاجتماعية ٠ والفرد عند تولستوي طيب مادام منعزلا عن الناس ، ولكنه ينقلب الى شرير اذا اتصل بالمجتمع ، أو أحس أنه جزء منه ٠ وبذلك تكون الواقعية البورجوازية التي يمثلها بلزاك وستاندال أقرب الى الواقعية الاشـــتراكية من أعمال تولستوي ودوستويفسكي ٠ »

ويختتم نوزينوف مقاله هذا بقوله : « المهمة الرئيسية للواقعية الاشتراكية هي النضـــال في سبيل القضاء على نظام الملكية ، وتحقيـــق النصر للنظام الاشتراكي ٠ »

وقال أحد شراح الواقعية الاشتراكية ان من بين أهدافها أن تبدع النماذج ، أي تبدع الشخصيات النموذجية التي تظهر في العصر الثـــوري ٠٠٠ والأدب السوفييتي لم يتوصل حتى الآن الى خلق مثل هذه النماذج ٠

وقال آخرون : بل على الكتـــاب السوفييت أن يبحثوا عن أبطال ثوريين ، وأن يعكسوا في أعمالهم ملامح عصرهم الثورية ٠

ومن شروح الكتـــاب الســـــوفييت للواقعية الاشتراكية أنها ينبغي ألا تقتصر على شرح الحقائق الواقعية في العالم الجديد ، وانما عليها فوق ذلك أن تصلح الناس ، وتثقفهم تثقيفا اشتراكيا ٠

وعلى ضوء هذه الشروح ، ونتيجة للاهتمـــام العام بالنهضة الأدبية السوفييتية ، ارتفع مستوى الأدب السوفيتي قليـــلا ، ولكنه لم يحقق الآمال العريضة المعقودة عليه ٠٠٠ لم يظهر في ميدانه عمالقة مثل دوستويفسكي وتولستوي ، وكثر التساؤل عن أسباب ذلك ، وبدا واضحا أن الداء يكمن في ضعف منهج الكتاب السوفييت ، وقصور أسلوبهم الأدبي ، وأن لا علاج لهذا الضعف وهذا القصور الا باكتساب الخبرة من الغير ٠

ومن ثم اختلف الأدباء السوفييت ٠٠٠ أيكتسب أدبهم الخبرة من الأعمال الكلاسية الروسية القديمة كأعمال «بوشكين» و «جوجول» «دوستويفسكي» و « تولستوي » وأمثالهم ، أم يكتسبها من أحدث الأعمال الأدبية الغربية ؟ (والخبرة المقصودة هي الخاصة بالمنهج والأسلوب دون المضمون) ٠

وانتصر الكتـــاب المحـــافظون القدامى لوجهة النظر الوطنية ، ومن بين هؤلاء « شولوخوف » و «فادييف» في حين انتصر بعض الكتاب الشباب لوجهة النظر الأخرى ، ونذكر من هؤلاء «كافيرين» و « كاتاييف » ٠

وقد لاحظ الناقد الانجليزي « جليب ستروف » أن الأدب السوفييتي لم يتأثر من الآداب الغربية الا بالاعمال الادبية الواقعية ، ولا ســـيما قصص بلزاك التي فازت باكبر قسط من اهتمام النقاد السوفييت ٠٠٠

نستخلص مما تقدم أن الواقعية الاشـــتراكية

لا تختلف عن المذاهب الواقعية الأخرى من ناحية حرصها على تصوير الواقع فى دقة وأمانة • أما الاختلاف الرئيسى بينهما فهو رهين بواقع كل منها •••

ان الواقعية البدائية تصور الواقع المحيط بها تصويرا ظاهريا سلبيا دون أن تفطن الى الصراع الناشب فى أرجـــائه ، والى حركة تطوره ، فى حين ينصرف اهتمام الواقعية البورجوازية النقدية الى عوامل الانحلال فى مجتمعنا ، فهى تصور تلك العوامل دون أن تفطن ، هى الأخرى ، الى حركة التطور ، والى القوى النامية المتوثبة الى القضاء على عوامل الانحلال ، والى تغيير الحال ، ولذلك قيل عنها انها واقعية متشائمة •

أما الواقعية الاشتراكيةفهىتصور واقعا جديدا مختلفا كل الاختلاف عن الواقع القديم • هى تعبر عن مجتمع تخلص من عهد الاستبداد والاستغلال، وراح يبنى حيـاة جديدة قائمة على دعائم العدل الاجتماعى ، وعلىشعار «الخير والسعادة للجميع»، ولذلك قيل انها واقعية التفاؤل والاستبشار •

واذا كانت الواقعية البورجوازية لم تفطن الى القوى المستقبلة النامية فى مجتمعنا ، ولم تشجعها الا تشجيعا سلبيا بكشـف سوء النظام القائم ، وتبصــير النـاس بمثالب الطبقة التى انفردت بالسلطان فى ظله ، وتاليب الرأى العام عليها ، فان الواقعية الاشتراكية تضع حركة التطورنصب عينيها وتركز جهدها فى تنشيطها ، وتتوسل الى ذلك بصدق تصوير الجهـود التى تبذلهـا القوى البناءة ، فان صدق هذا التصوير جدير بتبصير تلك القوى بنواحى التعثر ونواحى التوفيـــق فى أعمالها ، وبحفزها الى مضاعفة الجهود فى سبيل تحقيق أهدافها •

وفى الأربعينات نادى النقاد السوفييتبضرورة كف الكتاب عن نقد الماضى الكريه ، وتصـوير مخازى الطبقة البورجوازية فى المجتمع الزائل ، فالماضى أصـــبح فى ذمة التاريخ ، والحاضر أولى بالاهتمام ، فواجب الأدب السوفييتى أن يتـجه اليه ، وينقده نقدا بنـاء ، ويســـهم فى حركة التطوير باعانة القوى البناءة على تحقيق آمالها المستقبلية ، وتوفير السعادة للشعوب



أرق

المشاعر : حسن توفيق

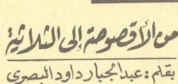
عيناى فى الليل الصموت
تتجولان فتبصران يد التوجس والأرق
ببرودها وجمودها تبنى بيوت العنكبوت
بين العواصف فى الأفق

صوت عميق ساخر يسرى كما يسرى الحريق
ويقول : « هذى أمنيات الشاعر المترقب »
الصمت غشى غرفتى ، لم يبق فى الليل العميق
غير الأسى المشوشب

فلأترك الآن القصيده
فالنوم يخفق فى عيون الأمنيات وفى عيونى
والصمت يلعق من ظنونى
الآن تحظى رقدتى بكواكب الحلم الفريده

البناء الفني عند نجيب محفوظ







أقبل على الكتابة عن البناء الفنى وتطوره فى روايات نجيب محفوظ وأقاصيصه وأنا أستحضر كثيرا من المفاهيم المتداولة عن فن القصة .

كأن يكون العنصر السائد فى الرواية الحدث أو الشخصية أو البيئة أو الفكر .. ويفترض فى القصة أن تحتوى على وحدة كأن تكون وحدة الحادثة أو وحدة الحياة أو وحدة العاطفة ، ويقال عن البناء الفنى انه يتالف من مقدمة وعرض وقمة وحل ونهاية ويقال غير هذا .. والحبكة القصصيه بعضها مفكك أو متماسك وبعضها بسيط أو مركب . ويعدد الناقدون طرقا متنوعة كالسرد المباشر والترجمة الذاتية وتدوين الوثائق أو الرسائل المتبادلة أو طريقة تيار الوعى المعروفة بالمونولوج الداخلى ..

وهذا قليل من كثير أسوقه كتوطئة لابد منها ونحن نواكب القاص فى مرحلته الاولى بين الاقصوصة والثلاثية ويمكن قسمة تلك المواكبة الى خمس مراحل .

***

المرحلة الأولى : أقاصيص همس الجنون

تتباين أقاصيص الهمس من حيث النوع فمنها تاريخية ونفسية وسياسية وفكرية وتتباين فى اسلوب العرض فمنها مكتوبة بأسلوب الغائب وتمثله أغلب قصص المجموعة أو اسلوب الاعتراف وتمثله أقاصيص « يقظة المومياء» و «صوت من العالم الآخر» .. وأسلوب الرسائل وتمثله قصة «خيانة فى رسائل» واسلوب اليوميات وتمثله قصة (من مذكرات شاب) .. واسلوب التاليف المسرحى وأعنى به اعتماد القصة على الحوار بحيث أن الموقف يصور ويتازم وينتهى عن طريقه ومثل هذه القصص يسهل تحويلها بتنقيح بسيط الى مسرحية كقصتى شتاينبك المشهورتين «الوميض» و «أفول القمر» . وهنالك قصة تحاكى اسلوب الموشحات الاندلسية هى قصة (نحن رجال) .

تبدأ أقاصيص الهمس بداية فكرية حتى يشك القارىء بانه مقبل على قصة لا مقالة فى الفكر والفلسفة .

تبدأ «همس الجنون» مثلا :

ما الجنون ؟ انه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة

وكالموت تستطيع أن تعرف الشيء الكثير عنها اذا نظرت اليها من الخارج أما الباطن أما الجوهر فسر مغلق .

وتبدأ قصة « الشريدة » :

الغالب على أحاديث الشبان فى هذه الايام أنها تتجه نحو غرضين : النساء والسياسة وحول هذين الموضوعين دار الحديث فى مجتمع من الاصدقاء كان من حظى المشاركة فيه محدثا ومنصتا .

وتبدأ قصة «كيدهن» :

هل يتمنى الانسان على الله أكثر من أن يهبه زوجة حسناء وثروة طائلة ويمتعه بصحة سابغة وبنين ويبوئه مركزا اجتماعيا فذا ..

... الخ .

ونهاية القصة فى «همس الجنون» شبه مفتوحة لاتعطى القارىء حكما نهائيا على أحداثها وشخوصها وتتركه يستوحى امتداد الحدث والزمن عن طريق تساؤل يطرحه أحد الشخوص .

فنهاية قصة «الشريدة» مثلا :

«ومضت سنوات لم أرها فيها ثم رأيتها منذ عهد قريب تساير شابا أنيقا فى ميدان المحطة ولكنى لا أدرى ان كانت لا تزال تبحث عن الحب والعطف أم أنها استسلمت للقنوط .. »

ونهاية قصة «الجوع» :

ولكن فكرة خطرت بباله فقطب جبينه وتساءل كالحالم وهو يجد فى السير . « ترى كم أسرة من الأسر التى يشقى بها أمثال ابراهيم حنفى يمكن أن تسعدها النقود التى أخسرها كل ليلة فى النادى .. »

واهتم القاص بأن تكون حبكة القصة متقنة متماسكة .. وفيما يلى تحليل قصة «الثمن» لبيان الحبكة ودقة تصميمها .

موجز القصة :

خرجت احداهن جميلة الوجه وفيها من الخلق مايستكره ورأت سواها أجمل منها تهبط من سيارة كبيرة كبر غرفة منامها فتبعتها الى دكان بائع العطور ورأتها تشترى زجاجة عطر قيمتها عشرون جنيها برحابة صدر وبساطة فذكرتها العشرون بحوادث الماضى أيام احتاجت الى هذا المبلغ ، فتعمدت أن تكسر الزجاجة فحاذت تلك المرأة شارية الزجاجة وأسقطتها من يدها فانكسرت ولم تابه المرأة ذات الزجاجة لذلك ، ولكنها ابتسمت وأعادت شراء ثانية فى الوقت الذى اختفت فيه المرأة الشريرة مولية الادبار .

الاحظ فى هذه القصة أن المرأتين متفقتان فى أشياء ومختلفتان فى أشياء أخرى .

فكلتا المرأتين بلا اسم لم يسمهما القاص ، وكلتا المرأتين جميلتان ، وأن سعة السيارة التى تستقلها الاولى تساوى سعة غرفة منام الثانية .. وقد شوهدتا معا فى الطريق والمتجر .

أما عن الاختلاف بين المرأتين : فهما مختلفتان من حيث الخلق احداهما مهذبة والثانية شريرة ، وهما مختلفتان من حيث الزمن فالاولى المهذبة تعيش فى الحاضر ، والثانية الشريرة تحيا فى الماضى وتتدرع حتى بثمن الزجاجة لتعود الى ماضيها .. وهما مختلفتان من حيث العاطفة فالاولى تشعر بالارتياح والثانية يخفق قلبها بعنف .. وأن المهذبة كانت الداخلة أولا الى المتجر والشريرة كانت لاحقة بها .

والحدث الوحيد فى القصة أن زجاجة العطر سقطت من يد الهانم على الارض وهى تحاول الخروج بفعل احتكاك بين المرأتين فانكسرت وأعادت شراء سواها وفرت المسببة .

فأين هى الحبكة .. ؟ ان الذى يدلنا على وجودها ويشهد باتقانها أن نستعين بعلم النفس وخاصة «سيكلوجية الهفوات» .. فالمعروف أن كل هفوة ومنها أيضا تكسر الاوانى والصحون من أيدى الافراد والخدم خاصة كما يقول فرويد انما تحدث لتعبر عن أحاسيس ومشاعر ورغبات مكبوتة ..

أى أن القصة تمثل دراسة لهفوة من هذه الهفوات فالمرأة المهذبة كانت تمثل «الانا» ولذلك ميزها القاص بكل ميزات الانا والشريرة تمثل الهى ولذلك نعتها القاص بكل نعوت الهى .. وأغفل تسمية الاثنين لانهما وجهان لشخصية واحدة وأن الاحتكاك بين المرأتين انما كان احتكاكا فى داخل النفس .. وأن حديث المرأة الشريرة وخواطرها وذكرياتها انما هى هواجس كانت تجيش فى الداخل أى أنها صوت «الهى» ومن هنا ندرك لماذا تفر المسببة لان الرغبة المكبوتة قد أشبعت وسكن الصوت الداخلى ومن هنا نفهم لماذا لم تغضب الهانم لانها هى التى كسرت الزجاجة .

ومن القيم الفنية الاخرى فى «همس الجنون» الرمز والموازاة وهى قليلة .. ومثالا للموازاة نستشهد بقصة «بدلة الاسير» .

موجز القصة :

ان حجشة بائع سجائر فى محطة القطار استعرض القاص شخصيته وطبيعة عمله وحياة قلبه وتمنياته فى الوقت الذى كان ينتظر القطار .

وفى الوقت الذى وصل فيه المؤلف لبيان فشله فى الحب لم يدعه للياس وساعده على أن يحلم ويتمنى ويقبل القطار فى الافق .

وحين توقف القطار وكان محملا باسرى الجنود الايطاليين وهذا ما لم يتوقعه حجشة يئس أن يجد ربحا ولكن أسيرا أستطاع بعد معاملة ممتعة شيقة أن يشترى علبتين بجاكتة ، واستطاع الثانى أن يشترى علبتين بسروال وهنا يتذكر حجشة « نبويه » الحبيبة المترفعة عليه ويهم بالحصول على حذاء لتكمل زينته فتكمل وسائل اغرائها .. وتحرك القطار .

وظنه حارس القطار وهو يرتدى السروال والجاكتة جنديا ايطاليا فامره بالصعود ولكن حجشة لايفهم الايطالية ولا الانجليزية فلم يابه بتنبيه الحارس وأدار له ظهره فما كان من الحارس الا أن أطلق عليه النار وأرداه قتيلا فى حين كان القطار يمضى نحو محطة أخرى .

والموازاة فى القصة واضحة بين حياة حجشة ومسيرة القطار .

فى الخطوة الاولى يوازى انتظار القطار الحركة الوجدانية التى تتقدم ببطء فى نفسية حجشة .

وفى الخطوة الثانية توازى الاحلام والتمنيات اقبال القطار فى الافق .

وفى الخطوة الثالثة يتوازى أسرى الحياة فى المحطة كما يمثلهم حجشة وأسرى الحرب المكدسين فى القطار

وفى الخطوة الرابعة يتوازى رحيل القطار مع رحيل حياة حجشة ..

فهذه الموازاة التامة بين القطار والحياة اضافة الى قيمتها الفنية من وجهة النقد الجمالى ساعدت فى تقوية الفكرة وهى أن الحياة والزمن قطار يمضى فى طريقه ولن يكون مصير من يعجز عن مواكبته سوى الانسحاق والموت .

ومن مظاهر الفن فى اقاصيص همس الجنون احتواؤها على بذور روائية .. أى انها ليست اقصوصة تكتفى بموقف من المواقف أو شريحة من شرائح الحياة ولكنها تهتم بالشمول والتعدد والوفرة مما يجعلها رواية فى مرحلة التصميم أو التخطيط الاولى .. ولبيان البذور الروائية فى الاقصوصة نستشهد بقصة «الجوع» من همس الجنون .

موجز القصة

محمد عبد القوى شاكر ثرى صاحب معامل تضم فى ردهاتها مئات العمال .. مرت عليه عدة أيام يلعب القمار، والخسارة حليفه .. كانت معدته تمتلىء بالخمر وجيوبه تفرغ رويدا رويدا .

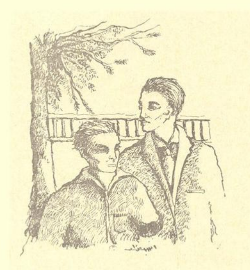
خرج فجاة ذات ليلة لينعم بالهواء المنعش فوصل الى قنطرة قصر النيل ورأى رجلا فقيرا بائسا يلقى بنفسه فى الماء وانقذه من الغرق فى اللحظة المناسبة وبدأ يحادثه فعرف أنه جائع ، لا مجنون ولا مخمور ، والجوع يدفعه للانتحار ومن حديث الجوع يفهم انه رب عائلة مكونة من أم وزوجة وستة أطفال .

ويفهم أن العامل كانت ذراعه مقطوعة بسبب ضربة آلة هائلة من آلات عبد القوى شاكر فايقظ هذا الاسم اهتمام محمد عبد القوى واستمر فى حواره فكشف له العامل انه باع أثاث البيت وتسول وعانى أزمات جوع وعرى بعد أن تخلى عنه عبد القوى والد محمد نفسه ويمضي العامل فيكشف بعد ذلك أن زوجته اضطرت أن تراجع «سليمان الفران» فاكبر هذه الاهانة وأراد قتلها ولكنه تذكر أطفاله وأن الام مدعوة لتوفير خبزهم فليدعها وشانها ما دامت توفر لهم الحياة اما هو فمحافظة على كبريائه وشرفه وأطفاله صمم على أن ينتحر .. ورق له قلب محمد عبد القوى .

فاعانه بقطعة ذات عشرة قروش وطلب منه أن يراجع المعمل صباحا مزودا ببطاقة خاصة من محمد نفسه لعله يتمكن من ايجاد عمل بسيط له .

وأدرك محمد عبد القوى أنه استطاع أن يبرىء ساحة أبيه فى اللحظة المناسبة وقال كم من العوائل يمكن أن تسعدبالدراهم التى أخسرها كل ليلة فى النادى .

يلاحظ أن الامتداد الزمنى يتناول حياة ابراهيم حنفى حين تزوج وحين أنجب أطفاله الستة ، وحين تنافس مع سليمان الفران من أجل المراة فتزوجها دونه ، وحين



اشتغل عاملا وقطعت ذراعه والخصومة التى انتهت بانتصار ابراهيم ، ومراجعة زوجته بعد مرضه لسليمان الفران كل ذلك يمثل امتدادا زمنيا طويلا لايعتبر ميزة للاقصوصة ولكنه بذرة روائية .

والاحظ أن شخصية ابراهيم حنفى لاتمثل حادثة شاذة ولكنها تجسد فئة ، كما يجسد محمد عبد القوى فئة أخرى وهذا التجسيد يجعل الشخصية نموذجية ويزيد قابليتها للتحليل النفسى .. ومحاولة رسم الشخوص النموذجية لاتميز الاقصوصة لان أقل ماتتطلبه هذه المهمة تعدد المواقف .

والاحظ أن الصراع فى قصة الجوع أوسع من أن تتحمله الاقصوصة .. ولعله بذرة روائية حين تنمو وتزدهر سيتكون من نموها عمل أدبى جيد كالارض لعبد الرحمن الشرقاوى «وطريق الحرية» لهوارد فاست والحريق لمحمد ديب وأرض ثمارها من ذهب لجورج أمادو .

***

المرحلة الثانية : الروايات التاريخية الفرعونية

«عبث الاقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة»

ثم ينتقل نجيب محفوظ الى مرحلة جديدة فيتجاوز الاقصوصة لينتج روايات تاريخية مستلة فى العصور الفرعونية الاولى . وقد كانت لهذه الروايات بدايات وجذور فى مرحلة همس الجنون كاقاصيص « يقظة المومياء » و « الشر المعبود » و « صوت من العالم الآخر » .

وأول ميزة فى الرواية الفرعونية أنه يبدأها بفصل ذى ايحاءات متعددة لا يلبث أن يختار احدها وينميه ويطوره خلال بناء الرواية .

فلناخذ مثلا الفصل الأول من رواية « رادوبيس » حيث يصف القاص مراسيم عيد النيل نلتقى :

أولا : بالكاهن الاكبر ... « وخفق قلبه بالفرح وسجد على أرض المعبد الطاهرة شكرا وزلفى وصاح باعلى صوته أن قد بدت صورة الرب – سوتيس – فى أفق السماء تحمل الى الوادى بشرى فيضان النيل المعبود وتسير بين يدى رحمته » .

يفهم من هذا القول أن الصراع بين الانسان والطبيعة قد بلغ حدا من التأزم فجاء فيضان النيل ليحل الازمة ولايلبث القارىء أن يظن بأن موضوع الرواية هو هذا الصراع ومافيه من جهد ومرارة وابداع وبطولة .

ونقرأ ثانيا : بعد وصف لاجتماع الناس المحتفلين بعيد النيل نتفا من أحاديثهم على النحو التالى :

«وكان جماعة من المشاهدين يتجاورون ويخلصون نجيا تبدو على وجوههم آى النبل والنعيم فقال أحدهم وهو يرفع حاجبيه متأملا متعجبا :

– كم من فرعون اطلع على هذه الجموع الحاشدة وشاهد هذا اليوم العظيم ثم ذهبوا جميعا كأنهم لم يكونوا ملء الصدور ، ملء الابصار والافئدة » .

فنفهم ان الصراع بين الروح الجماعية الباقية والروح الفردية الفانية سيستحوذ على القصة ويبنى كل مظاهر التحدى التى يمر بها الشخوص .

ثالثا : وتساءل أحد المحدثين قائلا : «ترى ماذا يخلف حكمه ؟ أمسلات ومعابد أم ذكريات غزو فى الشمال والجنوب ... »

فنفهم أن الرواية ستتناول دراسة شخصية نموذجية فتحلل دوافعها وموروثاتها وبيئتها الاجتماعية من أجل تحديد طبيعة عملها المقبل ونموها .

رابعا : « صه .. صه .. أنت لاتدرى من الامر شيئا . ألم تعلم بانه اصطدم برجال الكهنوت منذ اليوم الاول لتوليه العرش . انه يريد المال لينفقه فى تشييد القصور وغرس البساتين والكهنة يطالبون بنصيب الآلهة والمعابد كاملا ، لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء والملك الشاب ينظر الى هذا بعين الطمع ؟ .. »

يمكن أن نستنتج من هذه الفقرة أن الصراع بين الدولة والدين الذى يمكن أن يرمز للصراع بين الجوهر والوجود أو الحكمة واللذة سيكون محتوى الرواية .

خامسا : بعد أن يصف القاص مجىء رادوبيس وجمالها وسفينتها وهودجها يذكر حوارا يدور حول حياتها نقتطف منه مايلى :

« – ان حبها فرض على علية القوم كانه واجب وطنى

– لقد شيد النابغة «هنى» قصرها الابيض .

– وأثثه بآيات منف وطيبة .. «آنى» حاكم جزيرة بيجة .

– مرحى .. مرحى ..

– وصنع تماثيله ونحت جدرانه المثال النابغة «هنفر» .

– نعم وأهدى تحفه الثمينة القائد « طاهو » رئيس الحرس الفرعونى .

– اذا كان جميع هؤلاء يتنافسون فى حبها فمن السعيد الذى تستخلصه لنفسها : هذا التعدد فى الشخوص والتعدد فى صفاتها قد يظنه القارىء تجسيدا لمظاهر الحياة «فهنى» يجسد العمران و «آنى» يجسد الحكم و «هنفر» يجسد الفن و «طاهو» يجسد القوة وبين هذه القيم سيكون صراع يجبر القارىء على المشاركة فيه فلمن الغلبة :

للفن أو القوة أو الحكم ؟ وقد نتوقع وجود تاجر يجسد فتنه .. كما قد يخيل للقارىء أن القصة ستكون حكاية حب وكشفا لقوة المرأة الانثوية فى حل الازمات والتغلب على الصعاب .

وهكذا نجد ايماءات أخرى فى الفصل الاول قد تبلغ العشرة .

واوضح صفات الحبكة الفنية فى روايات هذه الفترة التتابع الذى لايدع فراغا فى المجرى أو حلقة مفقودة .. ومن هنا كان نمو الرواية نموا هادئا طبيعيا .

فى رواية عبث الاقدار تتسلسل الاحداث على النحو التالى :

ولادة «ددف» – طفولته – دراسته الاولية – دراسته العسكرية العليا – جندى فى الحرس الفرعونى – قيادة جيش – انتصارات – وفاء واخلاص – ولاية العهد والسلطان ..

وامتازت الحبكة فى رواية « كفاح طيبة » بتسلسل الشخوص وتعاقبهم تعاقبا طبيعيا .

فى البدء نلتقى بالملك « سيكننرع » الاب .. الذى يرفض مطالب الرعاة ويلتقى معهم فى حرب ضارية فيكون من وقودها .

وتغادر العائلة المالكة قصورها وسطوتها الى المنفى ويبدأ العمل الصارم من أجل العودة . ولانلبث فى القسم الثانى ان نجد « كاموس » الابن ولى العهد قد توج ملكا وعاد يقود الجيش من أجل تحرير بلاده ثم يقتل فى الحرب .

ويتولى من بعده ابنه « احمس » الحفيد ويحارب الرعاة وينتصر عليهم فتعود العائلة المالكة مودعة منفاها وأيام المأساة.ولعل فى الرواية شيئا من قصص الاجيال .

أما عن ختام الرواية فكانت نهاياتها مغلقة موصدة .

انتهت قصة عبث الاقدار بأن قتل الامير «رعخعوف» وتزوج ددف الاميرة وولى العرش، وعرف أمه وانهتك الستر عن الغاز حياته ومات فرعون بعد أن ألف كتابا فى الحكمة والمعرفة وأتم تشييد الهرم .

أى أن القصة بلغت بذلك نهاية كل روافدها وانحلت كل أزماتها وكانت نهاية مفرحة انتصر فيها بطل الرواية .

وانتهت قصة رادوبيس بانتصار الثائرين وتولت « نيتو قريس » مقاليد الحكم وقتل فرعون وانتهت حياة رادوبيس بالانتحار .

أى أن كل روافد القصة انتهت وكل أزمة فيها وجدت حلا لها .

وانتهت قصة كفاح طيبة بطرد الرعاة الى الصحراء وتحرير الوطن وانتصار جيش الملك «أحمس» وعودة المنفيين

وعلى رأسهم الام المقدسة «تويشري» وخروج الكاهن من سجنه ليزاول طقوسه المفضلة ..

وتطالعنا في الروايات الثلاث نماذج رائعة من الحوار تدل على قدرة ومهارة ولنذكر على سبيل المثال من رواية عبث الاقدار حوارا يدور بين «ددف» والاميرة حول صورة «الاميرة» :

« ... فقالت بحدة ولم تخل من توسل :
– رد الى هذه الصورة .
فقال وعلى فمه ابتسامة حلوة .
– لن أفرط فيها ماحييت .
– أرى أنك من جنود المدرسة الحربية فاعلم أن سوء أدبك هذا يعرضك الى أقسى العقوبات .
فقال بهدوء ..
– انى أعرض نفسى بالنظر اليك الى ماهو أشد قسوة .
– ياعجبا لقد ابتليت بك ابتلاء .
– وابتليت أنا ابتلاء أحق بالرحمة .
– ماذا أردت بهذه الصورة وماتريد منى ؟
– أردت بالصورة أن تشفينى مما فعلته بى عيناك وأريد منك الآن أن تشفينى مما فعلته بى الصورة ..
– لم أحلم قط أن يتعرض لى انسان بمثل سفاهتك ..
– وهل كنت أحلم أن أسلب عقلى وقلبى فى لحظة عابرة .
الى أن تقول :
– هل تريد ارغامى على الاستماع اليك .. الى ؟
– كلا ولكنى اطمع أن يلين قلبك فيهوى الى الاستماع
– واذا وجدت قلبى كالصخر لايلين ؟
– وهل يشتمل هذا القلب الرقيق على صخر ؟
– انه يتحول الى صخر حيال سفاهة السفهاء .
– وحيال شكوى المحبين ؟
فضربت الارض بقدمها وقالت بعنف :
– يصير أشد قسوة ..
– ان قلب أقسى الفتيات كقطعة الثلج اذا مسها نفس حار ذابت وتدفقت ماء نميرا .. الخ .. ص ١٢٣ – ص ١٢٥ .

وميزة هذا الحوار أنه يعتمد على حدة الذهن وقوة الفكر وروعة الخيال مع وجود روح المرح والفكاهة والايجاز كما أنه يخلو من العامية والابتذال .

ولان الروايات تتحدث عن الماضى والفراعنة وقصورهم استلزم الامر أن يكون التصوير ظاهرة مهمة فيها .فمواكب الملوك وغزواتهم وصفة القصور وقطع الاثاث والهدايا وغيرها تعرض على شكل لوحات جميلة متقنة .

وقد استشهد القاص، فى مواضع متعددة فى رواياته الفرعونية بمقطوعات شعرية .. ويلاحظ فى هذه الشواهد أن الشعر خال من الوزن والقافية ولعل القاص أراد أن يوحى للقارىء بانه مترجم ولعله مترجم بالفعل وهو منقول من أوراق البردى .

المرحلة الثالثة : الرواية الحديثة

«القاهرة الجديدة – خان الخليلى – زقاق المدق .»

تبدأ رواية القاهرة الجديدة بحلقة من الشباب الجامعى يتحادثون فيما بينهم عن المبادىء ثم ينتقى المؤلف أحدهم ويروى حكايته ويعود بين فينة وفينة الى ذكر الحلقة حتى اذا تمت القصة اختتم روايته بتلك الحلقة من الشباب ماعدا «أحدهم» .

وتبدأ رواية خان الخليلى بوجود حلقة من الرجال مختلفى المشارب والطباع تجمعهم مقهى «الزهرة» ثم لايلبث أن ينضم اليهم زميل جديد وتروى الرواية حكاية هذا الزميل وتجمعه بهم بين فترة وفترة حتى اذا انتهت القصة اجتمعت حلقة الزملاء كعادتها وتقدم أحمد عاكف مودعا اياهم .

وتبدأ رواية زقاق المدق بصفة الزقاق والتحدث عن أبنائه جميعهم ثم تنمو الرواية كمجموعة أقاصيص حتى اذا انتهت حكايات الجميع عاد المؤلف يصف الزقاق من جديد كما وصفه من قبل .

فهذه المقدمة أو البداية التى تتغلغل داخل القصة ثم تختم الرواية يمكن اعتبارها نوعا من التطويق الفنى أو الاطار الذى يحيط بالصورة العامة .

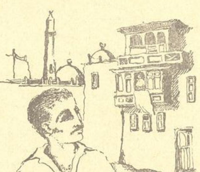
والقاهرة الجديدة كحكاية تتناول محجوب عبد الدائم وهو تلميذ جامعى فى السنة الاخيرة عجز والده عن مساعدته المالية فتحمل ضنك العيش من أجل انهاء عامه وقد أنهاه بنجاح ثم بحث عن وظيفة فلم يجدها .. وقد حل المؤلف الازمة بان جعله يقبل زواجا مفروضا عليه ليوفر لمدير دائرته لذاته ومتعه ويستر مباذله باسمه وعلى حساب شرفه ولكن هذه الحالة لم تدم طويلا بل افتضح أمرها .

وخان الخليلى كحكاية تتناول انتقال أسرة عاكف تحت ضغط الغارات الجوية الى محلة خان الخليلى وهى مكونة من أحمد ورشدى ابنى عاكف ودولت ... ويتعرف أحمد على فتاة جيرانه ويغازلها من النافذة وحين عودة رشدى من المدينة التى كان موظفا فيها وهو أجمل منه وأنضر شبابا يتحول الحب اليه وعلى أبواب الزواج يصاب بمرض السل فيموت وهكذا تحل الازمة وتغادر العائلة منزلها فى خان الخليلى .

ومن هذا يتضح أن نجيبا فى هذه المرحلة اعتمد البساطة فى اختيار الحكاية ولكنه توخى أن يستخرج من هذه الحكاية البسيطة كل غناها وكل عطائها .

واذا كان القاص وصافا ماهرا فى رواياته التاريخية فانه لم يفقد هذه الميزة فى رواياته الحديثة ولكنه انصرف فى جانب كبير فى أوصافه الى التحليل النفسى .. وأبدع فى تحليلاته .

ومن هذه القطع التحليلية :
فى رواية القاهرة الجديدة :
تحليل شخصية مأمون رضوان ص ١١ – ص ١٥ .
تحليل شخصية احسان شحاته ص ٢٠ – ص ٢٢
تحليل شخصية على طه ص ٢٢ – ٢٤



تحليل شخصية محجوب عبد الدائم ص ٢٤ - ص٢٧ ... الخ .

وفي رواية خان الخليلي :

تحليل شخصية أحمد عاكف ص ١٤ - ص ٢٤ .

تحليل شخصية نوال كمال ص ١٣٦ - ص ١٤٣ .. الخ .

وفي رواية زقاق المدق :

تحليل شخصية حميده ص ٥٠ - ص ٥٤

تحليل شخصية كرشه ص ٥٨ - ص ٦١

تحليل شخصية زيطه ص ٧٠ - ص ٧٨

تحليل شخصية سليم علوان ص ٧٩ - ص ٨٩ ... الخ .

وفيما يلي فقرات من أحد تحليلاته في رواية القاهرة الجديدة حول شخصية مأمون رضوان :

انه لم يخل من تعصب وحدة بل كانت تعتريه لحظات قسوة جنونية تنضب فيها خصوبة نفسه فينطلق كلسان من لهب يلقف مايلقاه ويلتهم مايتصدى له فيضاعف العمل ان كان يعمل أو يستغرق في العبادة ان كان يعبد وفي تلك الحياة البسيطة لم يجد الفتى سبيلا الى تحقيق ذاته الا في العمل فبز الاقران جميعا .. صار التفوق من أحلامه العليا كالاسلام والعروبة والفضيلة ولم يسمح لمخلوق أن يدانيه في تفوقه .

وظل الشاب على ولائه للتفوق وان خافه ومقته في أحايين كثيرة .. أجل كان يخاف ذلك الشعور بالتعالي والتفوق ويستعيد بالله من شره لكنه عجز عن قهره ولذلك لم يرمق عظيما بعين الاعجاب الحق وأعلن في صراحته يوم افتتح الملك الجامعة - استهانته برجال الدولة الذين حضروا الاحتفال .

تحدى بايمانه العلم والفلسفة جميعا وجعلهما من ذرائعه ومقوماته وسره أيما سرور أن يجد أعلام الفلاسفة في ظل الله دائما : أفلاطون ، وديكارت وبسكال ، وبرجسون ... الخ . (ص ١١) .

واحتفظ الحوار بجميع صفاته المشار اليها في الروايات الفرعونية ولكن بعض نماذج هذا الحوار الجديد استغلت اسلوب اللغز واستعملت السجع.. كقوله في رواية خان الخليلي :

- اليك هواية لطيفة لن تقتضيك جهدا .
- ماعسى أن تكون ؟
- أما تعرفها ؟ حزر .
- لاعلم لي بها يامعلم .
- يدعونها تسلية رمضان وفرحة الزمان .
- فما اسمها ؟
- في الاصل من التراب ولكن مرعاها فوق السحاب
- عجبا ..
- واردها اما في الليمان أو على كرسي السلطان ..
... الخ ..

ومن مظاهر الفن القصصي ولاسيما في زقاق المدق مايمكن تسميته «بالتكديس» حيث يحاول القاص أن يجمع حوادث وأشخاصا عدة في مساحة روائية ضيقة .. ومثاله مايلي :

« .. وأرادت كعادتها أن تتسلى بالكلام فراحت ترحب بالضيفة وتطنب في الثناء عليها وتروى لها نتفا من أنباء الزقاق والاحياء المجاورة .

أما علمت بفضيحة المعلم كرشة الجديدة ؟ وهي كسابقاتها وقد اتصل الخبر بزوجه فتعاركت معه ومزقت جبته .

وحسنية الفرانة ضربت زوجها جعده أمس حتى بض الدم من جبينه .

والسيد رضوان الحسيني الطيب الورع زجر زوجته زجرا شديدا لماذا يعاملها هذه المعاملة وهو السيد الطيب ان لم تكن شريرة خبيثة !

والدكتور بوشي احتك بفتاة صغيرة في المخبا في آخر غارة وضربه رجل محترم .

وكريمة الماوردي تاجر الخشب فرت مع خادمها وأبلغ أبوها القسم .

وطابونة الكفراوي تبيع عيشا غير مخلوط سرا ... الخ» . (ص ٢٢ الزقاق)

فهذه الاخبار الموجزة ذات صلة ببناء شخصيات الزقاق وبنمو الرواية وهي تصلح كعناوين لفصول طويلة بعدد تلك الاخبار ولعلها فصول لاتقل أهمية ومتعة عن الفصول المنجزة .. ولكن القاص اكتفى بتكديسها بهذه السطور القلائل .

ومن مظاهر الاسلوب في هذه الروايات الحديثة استخدام الجداول الحسابية والارقام خلال عملية التعبير .. ومن ذلك مثلا .

« تطلع رشدي الى نوال وجعل يحدث نفسه : شابة صغيرة وجهها ٧,٥ على عشرة وجسمها ٦,٥ على عشرة سنعلم بعد حين أيسيرة هي أم عسيرة وهل تلهو بالحب أم تحلم بخاتم الخطوبة ؟ » (خان الخليلي)

ويصح القول بان روايات هذه الفترة انما هي أقاصيص متنامية .. أي أنه رجع الى أقاصيص همس الجنون ونماها وعمل على أن تتفتح الجذور الروائية التي أشرنا اليها فيما سبق .



فزقاق المدق أخذ حوادثه الرئيسية واطار الحكاية من أقصوصة «اصلاح القبور» تقريبا ..

أما رواية القاهرة الجديدة فهى ذات صلة بقصة «مذكرات شاب» فى همس الجنون .

واستطيع أن أقول ان رواية خان الخليلى لم تغير شيئا من أقصوصة «حياة للغير» .

***

المرحلة الرابعة : الرواية لحديثة .. أيضا

« السراب ، بداية ونهاية »

كتب نجيب رواياته السابقة باسلوب الرواة السردى وكثيرا ماكان يتخلى عن السرد ليفسح لشخوصه مجال استدعاء خواطرهم واستبطان ذواتهم .

واستبدل القاص فى رواية السراب باسلوب السرد اسلوب الاعتراف اذ جعل بطل الرواية ـ كامل رؤبة لاظـ هو المتحدث من البدء الى النهاية .

وأهم مظهر فنى يرتبط بهذا الاسلوب أنه يقدم النهاية ويفسح للقاص مجال الامتزاج مع نفسيات شخوصه فهم يتحدثون من خلاله وعبر ذاته .

واعتمد القاص، اعتمادا كليا ـ كما يلوح لى ـ على تحصيله العلمى فى اعداد حبكته الروائية فى هذه الفترة .

ففى رواية السراب تناول موضوع عقدة « ألكترا ». وخلاصتها أن الابن ينجذب الى أبيه ويحقد على أمه لانها تنافسه فيه .. وهى عكس عقدة أوديب حيث ينجذب الابن الى الام ويحقد على أبيه لانه ينافسه فيها .

وفى رواية بداية ونهاية تناول موضوع وسيلة الانتاج والبناء الفوقى وهى من موضوعات الماركسية البارزة ..

وخلاصة هذه الرواية .. حين كان والد الاسرة حيا كانت أخلاق الاسرة ومعاملاتها شريفة فاضلة وحين تبدلت وسيلة الانتاج والمنتج فاصبحت نفيسه خياطه وحسن تاجر مخدرات «وفتوة قهوة» تبدلت مفاهيم العائلة فى الشرف والفضيلة والناس وحين أصبح حسين موظفا وحسنين ضابطا وجب أن يتبدل البناء الفوقى أيضا ولكن القاص توقف عند هذا الحد وختم قصته وكان الختام منسجما مع نفسيته أكثر من انسجامه مع الحبكة .

وقد حاول فى هذه الفترة أن يستفيد من التكنيك فى القصص البوليسى وخاصة فى نهاية قصة «السراب» .. وأخذ يطعم بعض نكات أبطاله بآيات من القرآن وأحاديث عن الرسول ..

وفى هذه الفترة الاحظ أنه وحد كثيرا من أسماء شخوصه الروائية الى درجة تستدعى التساؤل ..

فالابن الاكبر لكامل على هو حسن
والابن الاوسط .. حسين
والابن الاصغر حسنين

وحينما ينتقل حسين الى طنطا يلتقى بباشكاتب اسمه حسان حسان حسان يلقب بحسان أس ٣ ويتعرف الى ابنة حسان واسمها احسان .

فكيف نفسر هذه التسمية الموحدة ؟ قد تكون وراءها غاية نفسية مقصودة .. وقد تكون وراءها غاية فنية هى تحديد مفهوم طبقة خاصة من طبقات الشعب بواسطة وحدة الاسماء الى جانب وحدة الافكار والاخلاق والافعال .

***

المرحلة الخامسة : الثلاثية

« بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية »

لكى تكون الثلاثية قمة وجب أن تتجمع فيها أهم الظواهر الفنية التى اعطتها حياته الروائية السابقة ككل .. وهذا هو ماكان .

أخذت الثلاثية من الخطوات السابقة أهم مافيها .. أخذت التنوع الموجود فى القاعدة فكانت الثلاثية رواية تاريخية نفسية سياسية فكرية انسانية معا .

وأخذت من المرحلة الفرعونية العرض الكامل لحياة الشخوص والشعب ، واستبقت فى المرحلة الثالثة والرابعة اتجاهها الواقعى الهادف .

وكتب القاص أقاصيصه ورواياته مستعينا بكل الاساليب كالسرد والاعتراف والرسائل واليوميات والتاليف المسرحى .. وفى الثلاثية تتجمع أغلب تلك الاساليب .. يضاف لذلك أن القارىء بعد أن ينهى الثلاثية يجد نفسه مدفوعا الى المقارنة بين قصيدة شوقى الكافية وبين الثلاثية وتكاد تكون الثلاثية شرحا وافيا وتجسيدا رائعا للظلال التى تلقيها القصيدة .

البطولة المحورية فى القصة لعبد الجواد الذى عاش فى البداية حياة لاهية فيها من المرح والخمر والأنس ما أطنب القاص فى صفته وخاصة فى صيد الاناث فى دكانه وطريقه وصالات العالمات وغرف الجيران .

وكان عبد الجواد ماهرا فى مداعبة اخوانه وابتكار النوادر والفكاهة .. وقد امتاز بصحة وعافية تخاذل أمامها الكاس والشبق وبقوته وقوة شخصيته أرهب أسرته وفرض عليها حكما قاسيا .

لقد ملك عبد الجواد كل شىء .. العائلة واللذة والمال

والاحترام والصحة ثم فقدها كلها قليلا قليلا وأصبح طريح الفراش يرجو معونة زوجته بعد أن كانت ترجو منه ذلك وانعكس الامر فهو قعيد الدار وهى تخرج للزيارة من حين لآخر .

ان المعنى الذى عبر عنه نجيب محفوظ بعبد الجواد ومحمد عفت وابراهيم الفار وزبيدة وجليلة وزنوبة والحمزاوى وبين القصرين وقصر الشوق والشلل والمرض والغارات الجوية وسواها من الألفاظ الروائية عبر عنه أحمد شوقى بقطعة شعرية تبعث فى قارئها ماتبعثه الثلاثية .

يقول شوقى :

شيعت أحلامى بقلب باك
ولمحت من طرق الملاح شباكى
ورجعت ادراج الشباب ووروده
امشى مكانهما على الأشواك
وبجانبى واه كأن خفوقه ...
لما تلفت جهشة المتباكى
شاكى السلاح اذا خلا بضلوعه
فاذا أهيب به فليس بشاك
قد راعه انى طويت حبائلى
من بعد طول تناول وفكاك
ويح ابن جنبى كل غاية لذة
بعد الشباب عزيزة الادراك
لم تبق منا يا فؤاد بقية
لفتوة أو فضلة لحراك
كنا اذا صفقت نستبق الهوى
ونشد شد العصبة الفتاك
واليوم تبعث فى حين تهزنى
ما يبعث الناقوس فى النساك

وكان يبدأ أقاصيص همس الجنون بداية فكرية ثم اصبحت بداية الروايات الفرعونية ثرية موحية ، وفى رواياته الحديثة استعمل اسلوب التطويق وجميع هذا وارد فى مقدمة الثلاثية وخاصة تعدد ايحاءاتها وكونها جزءا من اطار يطوق الرواية .. ويتمثل هذا التطويق فى شخصية «أمينة». فمنها تنطلق أكثر روافد الرواية وفى احضانها تنتهى أكثر هذه الروافد .

وكانت الحبكة متقنة جيدة فى أقاصيص الهمس ثم ظهرت حبكة تتابع الاجيال فى الرواية الفرعونية .. وفى زقاق المدق سادت الحبكة ذات الخطوط المتوازية .. وقد جسدت الثلاثية هذه النماذج .. الاتقان والاجيال والتوازى وتلافت عيوبها السابقة التى كانت تلابسها ، فعيب الاجيال فى كفاح طيبة أن القصاص مثل لهم بملوك وأفراد أما فى الثلاثية فمثل للاجيال بجماعات شعبية ، وعيب المتوازيات فى الزقاق انها لايجمع بينها الا مكان السكن أما متوازيات الثلاثية فتخلت عن هذا التنافر واستبدلته بوحدة عائلية متينة الروابط بحيث تبدو المتوازيات أكثر تماسكا .

وكان الوصف فى الروايات التاريخية يعتمد على خيال خصب ووفرة فى المفردات ثم أصبح تحليلا نفسيا فى الروايات الحديثة .. أما فى الثلاثية فاصبح التحليل نفسه صورة وصفية وتعمق بحيث صار سبرا لاعماق النفس .. حتى يمكن أن نسمى كل فصل من فصول الرواية لوحة أعدت باتقان واختيرت باتقان .. واللوحة هى الجزء الاساسى فى تأليف الثلاثية وحجم الثلاثية قائم على أساس عدد اللوحات الى حد ما .. وكل لوحة تنمو فى أعماق اللوحة السابقة فكأن كل واحدة مثلث رأسه مركوز فى منتصف المثلث الذى يسبقه .

وبلغ الحوار فى الثلاثية أقصى درجات التكامل .. وظهرت قيم جمالية بلاغية فى الثلاثية منها التجسيد . واعنى بالتجسيد محاولة تكثيف فئات كبيرة من الشعب فى شخصية واحدة أو التعبير عن عصر كامل بمجموعة شخوص أو أن تتقمص الفكرة جسدا آدميا .

يضاف الى هذا أن نجيبا عنى عناية جيدة بأن يوازن بين شخصياته وأن يقيم بينهم نوعا من التناظر والتضاد الذى يدل على ابداع وروعة .

لأنك الانسان

شعر : فاروق شوشه

حين لمحت ركبك المضرج .. ارتجفت
غاصت خطاى فى معابر الظلال والسنين
وفى الحناجر الصقيلة انجرفت
خيطا رفيعا ، ذائبا بلا انتهاء
تشهق فى قراره بقية من البكاء
وأنت ظل وارف ، مبارك النسيم
وسنديانة عروقها تمور بالحنين
تمسح باليدين ما استكان من شقاء
وتنفض الحريق فى محاجر العيون
أقول للمعفرين فى غباره وجوههم
الموقدين فى عيونهم دموع كبرياء
والراكضين خلف صوته القديم
– من قاع وهمهم يعود صوته القديم
ملفعا بنبرة اليقين
أقول للمشيعين فى غباره مواتهم :
هنا حقيقتى التى عرفت !

***

وعن قريب كنت ، حيث لا ترى العيون
الا سحابة العناق ، واختلاجة المناكب
التى تغوص فى قرارة الزحام
لكننى رأيت يا ابن جيلنا
ويا أب الذين سوف يولدون
ما لا ترى العيون فيك من حقيقة الانسان
ورجفة الذى يمور تحته التراب
بكل ما يضمه التراب من شجون
بكل صوت ، كان ومض بارق خبا
بكل صرخة تحشرجت ، ولم تجد أبا
بكل دمعة تساقطت على مواكب الطغاة
وأنت سار ملء خاطر السديم
تبحث للذين يولدون فى الظلام ، عن نهار
تستلهم الوحى البعيد من عيون الطيبين ..
الصابرين ، فى انتظار يوم ثار
وددت أو ربضت فى الطريق ثلة على الطريق
تمتد فى عروقها جذور كبريائنا القديم
وتستدير كى تضم ركبك العظيم
يا غامر الطريق باللحون ..
وأنت .. وجهك الحنون .
وجهك الثرى بالأشواق والأفراح والأحزان
وجه مصيرنا المضرج النضير بالحياة .
تقودنا .
تقودنا لشاطىء الأمان ..
لأنك الانسان !



في ذلك اليوم

بقلم: عبدالحكيم قاسم

كانت البغلة تجرى بين دفتى العريش ، ظهرها ثابت وقوائمها تعمل فى الارض عملا دائبا ، .. يالها من بغلة مكتنزة لونها بنى حالك كزنجية قوية تسير على اربع ..

تأمل شوكت أفندى الظهر اللامع باستغراق ، ثم فجأة القى نظرة جنبية على عم ابراهيم سائق (الدوكار) ـ نفس الرسوخ ـ ضحك شوكت افندى خجلا ، ثم اغرق فى الضحك ، وحينما ارتفع صوته جدا وجد انه يضحك بلا معنى ضحكا اجوف .

ـ اما حتة بغلة ..

عم ابراهيم ، ذلك الكيان الهرمى الدقيق من اعلى المفرطح الارداف انما صنع خصيصا ليلائم كرسى السواقة ، ساكن ، يداه فى حجره وابهاماه متلاصقان كأنما يمسك بمقود البغلة .. ، وجهه هادىء الى درجة تثير الانقباض ، تجعل الانسان عصبيا .

ـ فيه حاجة فى عقلها البغلة دى ...

لكنه غير مبال ، تسحبت اذيال الضحكات حتى مات المرح فى سكون وبقيت دمعتان معلقتان على اهداب شوكت افندى ، مسحهما بظهر يده .

بدا يزحف عليه وقار حزين ، هز مقود البغلة الذى فى يده بحكمة بالغة

ـ لا اله الا الله

سبح فى حالة من الصمت العميق ، لم يكن يحس بما حوله لكن كان ثمة جزء من انتباهه ـ صغير لكنه ثاقب ـ يرقب عم ابراهيم فى حذر .

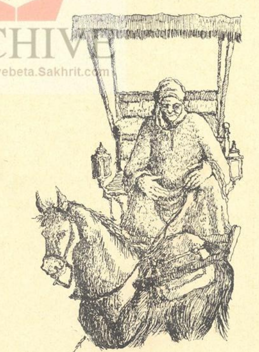
ان عم ابراهيم يحبه ، قال هذا لابيه ، كان الاب جالسا على السرير النحاس الهائل ذى الاعمدة الاربعة الشاهقة ، عجوزا صغيرا كانه قبضة يد على ملاءة السرير ، وكان شوكت افندى جالسا على كرسى قريب وراسه منكسر فى حجره فى هيئة بنوية شاهدة بالتوقير المتناهى .

ـ الراجل ده بيحبنى يابا

وتحركت السبحة الكبيرة الحبات فى يد العجوز واشرق وجهه بابتسام غريب :

ـ قالت : لما ... ؟ قال لها : بما ... !

ثمالات من حكايات قديمة تصنع عالما ضبابيا ، امتلا قلب شوكت باليقين وثقلت الكلمات فى صدره وأجهد ذهنه ليكشف الحكمة الكونية وراءها ، ولكنه فشل ونسى الامر وهو يتابع



الحركة الحذرة لشارب صرصور يختبئ فى شق فى خشب الدولاب .

ـ مرات كثيرة لولا عم ابراهيم كنت رحت فى داهية

وامرأته لها عينان سوداوان كبيرتان فزعتان وراسها ساكن ملتصق بالمخدة ، وهو يلح ويؤكد الحكاية بيديه وكل ملامح وجهه .... الى ان يئس ، اما الزوجة فقد ارتعش جفناها فى غباء وانكمش راسها بين كتفيها كسلحفاة خائفة ثم اغمضت عينيها ونامت .

وعم ابراهيم راسخ على كرسى السواقة ، ابتسم شوكت افندى بتعقل وتكلم وهو ممتلىء رقة وعذوبة ـ عارف ياعم ابراهيم ... سبوع بنتي النهارده

وشفتا عم ابراهيم المزمومتان استراحتا فى وجهه بما يوحى بالابتسام، وانتاب شوكت افندى ابتهاج وحشى حتى كاد يثب من الدوكار ، طوح بمقود البغلة الى حجر عم ابراهيم وانفاسه مبهورة وراسه ممتلىء بصورة ابنته فى لفائفها الناصعة البياض ووجهها المغمض العينين الاحمر كجزرة مسلوقة ، واحس بحب هائل نحو هذه الطفلة

ـ بحبها قوى ياعم ابراهيم

ورطم عم ابراهيم ظهر البغلة بالمقود دون مبالاة ، ومرة أخرى أحب شوكت افندى ابنته باستئثار غريب كحدأة تحب فرخها ، ونظر الى كل من وما حوله ـ كان الشارع خاليا تماما ـ بوحشية كلبؤة أم ومد يده الى حقيبته واستخرج قلما من الصلب وكراسة كبيرة ـ صفحاتها مقسمة الى مربعات ـ وبسطها على ركبتيه وظل يرسم ويخطط ويفكر بعمق ويلوح فى الهواء بيديه مجسدا خياله ، وبحزم أمر عم ابراهيم :

ـ حارة اليهود

وباستسلام حول عم ابراهيم رأس البغلة ، باندفاع تكلم شوكت أفندى :

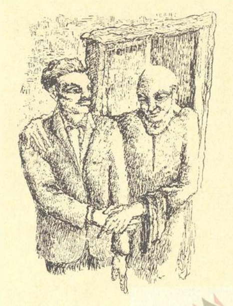
ـ هعمل لها سبوع هايل .

وتابع مبررا :

ـ أول خلفى .

والرجل عنيد الهدوء كتمثال البازلت ، وشوكت أفندى يلح فى صوت مشروخ :

ـ بحبها قوى ياعم ابراهيم



لكن البغلة برمة بأرض الحارة غير المستوية، فهى ترفس برجليها وتضرب الارض بيديها وتضرب برأسها الى أعلى جاذبة المقود من يد السائق فى عناد ومشاكسة ، والدوكار يترنح بين الحفر ، وجسد شوكت أفندى الخفيف يتمايل الى جوار كيان عم ابراهيم الراسخ .

واخيرا وقف الدوكار أمام باب الدكان ، وثمة فى النافذة الزجاجية كرسى كبير مذهب وأكداس مصفوفة من فناجيل القهوة ، والرجل الواقف على الباب معروق الوجه ناشف كفرع السنط ، حالما أبصر شوكت افندى قفز مهللا

ـ يا أهلا بالبيه يا تلتميت مرحبة ، الحارة بحالها نورت .

ـ مرحبا بك يا حج درويش .

وأمسك الرجل يد شوكت افندى الطرية فى يده المعروقة كمخلب الحداة وقبض عليها بشدة وركز فى عينى شوكت افندى ، ليس للرجل عينان ، انما هما بقعتان كابيتان يستحيل التصديق بأنهما تبصران ، وجلد وجهه مشدود مسود كوجه مومياء :

ـ والله العظيم لربنا ينصرك يا شوكت افندى ، أنا شايف لك رؤية ربنا يجعلها من حدك ومن نصيبك .

تململ شوكت افندى وهو يحـاول محاولة لا يريد أن يحسها الحاج درويش ليسحب يده من مخالبه

ـ انا عاوز ميت لبة وخمسين منديل ٠٠

وفجأة ترك الرجل يد شوكت افندى وصفق بيديه صفقة مدوية وأدار جسده دورة كاملة على كعب رجله بقوة جعلت جبته تنتفخ ويبـدو من تحتها قفطانه وهتف صارخا

ـ اتفسرت الرؤية ٠

ثم واجه شوكت افندى ويداه طائرتان فى الهواء فى هيئة دعائية

ـ شايفك وسط نور ٠٠ نور ولا ليلة القدر

ثم مال براسه داخل الدكان وصاح :

ـ ياواد ياحدق ٠

واستدرك ملتفتا لشوكت افندى :

ـ الليلة ان شاء الله ؟

ـ ان شاء الله ٠

وأشار الحاج بسبابته مرتين الى وجهه أسفل بقعتيه الضوئيتين :

ـ من عينى دى ٠٠ ومن عينى دى ٠٠ وانا اللى هركب الزينـة بنفسى ٠٠ عارف انى كنت جاى لك المكتب النهارده ٠

كان شوكت افندى متوترا يحاول أن يهرب بيديه من مخالب الحاج درويش التى راحا كراس الافعى تدور باحثة ٠

ـ خير ان شاء الله ٠

واكتسب وجه الرجل قسـوة رهيبة وهو يقول :

ـ شروط صحية ايه اللى عاوزينها فى دكانى ٠٠ انتو يا بتوع البلدية ٠٠ مالكوش شـغلة غيرى ٠٠ ؟

ثم دفع بجسده الى الامام فى حركة سوقية بشعة وهو يقول :

ـ دا دكان فراشة يا معلمى ٠

ـ سيب الحكاية دى على انا بس يا حـج درويش ٠

وفى هذه اللحظة كان الرجـل قد نجح فى اقتناص يد شوكت فاطبق أصابعه حولها وباليد الأخرى ربت على كتفه وانفاسه تلفح وجهه :

ـ واحنا لنا غيرك يا شوكت أفندى ٠

نبتت حبات دقيقـة من العرق فى أعلى جبين شوكت أفندى ٠ تخلص هاربا وهو يردد بشكل آلى :

ـ خليها على الله ٠٠٠ على الله ٠

قفز الى العريش واستقر على الكرسى بجـوار عم ابراهيم ، بسرعة حرك هذا مقـود البغلة ، غرست رجليها فى الأرض وجهـدت حتى انتزعت الدوكار من ثباته وبدأت العجـلات تكركر على الأرض بنشاط ٠

تأمل شـوكت افندى ظهر البغلة اللامع ، أحس بشبق غريب للفعل ، تناول المقود ، انتزع السوط من مجاله الاسطوانى المثبت فى العريش، ساط ظهر البغلة فجن جنونهـا وطار الدوكار ، واصل شوكت افندى سـوط ظهر البغلة وهو يتأمل لمعته الدهنيـة ويرص الضربات واحدة بجانب الأخرى بأناة ، وثنيتاه تأكلان شـفته السفلى ٠

اندفعت ذبابة كبيرة ورقدت على كفل البغلة بنهم ، استلت خرطومها الاحمر وغرسته فى لحم البغلة، تابع عملية امتصاص الدم بشغف ورعدة، أخيرا رفع السوط وفتك بالذبابة ٠٠٠ ثم القى بالمقود الى السائق وهو قانط تعب :

ـ سوق الخضار ٠

٠٠٠ فى نهاية الشارع سيجد (مكتب الفن الحديث) ونرجس امرأة الشرانى ، ياالها من امرأة اختلطت فى ذهنه مشـاهد مضاءة بكهرباء باهرة ومضطربة بفعـل كئوس خمر رخيصـة ، وامتلأ جوفه بالضحك حينما تذكر أى كمية من الضجة يصنع فى امثال هذه المنـاسبات ٠٠ كلم عم ابراهيم :

ـ أصل أنا أحب الهيصـة ٠٠٠ يمكن تكون حظها حلو ٠

شىء وخزه ، انهـا بنت ، كيف يكون للبنت حظ ٠٠ ؟ وخطرت صورتهـا فى خياله كبيرة فاتنة تتأود ، ملأته الصورة جنونا ، مسحها من ذهنه بقوة ٠٠٠ المسائل معقـدة ، على أية حال سيتفق مع الشرانى وتكون ليلة أنس ٠

قفز من الدوكار منتشياكديك ، ومشى عريض الكتفين الى الدكان ، كانت نرجس جالسـة على الأرضية ترعى بضعة كتاكيت، لحمها الداكن يبدو من ثوبها الحريرى الضيق المهلهل ، فى لحظة كان قائما فى وسط الدكان ونرجس عنـد اقدامه ابتسم وهى تبذل جهدا لتقف ٠



ـ أهلا سى شوكت أفندى ٠

ثدياها الكبيران بارزان من طوق ثوبهـا تحت عينيـه ، داكنان تسرع فيهمـا عروق خضراء وشعرها خشن هائش ضائق بالمنديل المعصوب عليه ٠٠٠ قال فى نفسه انهـا ستطلى نفسها بالبودرة وتغرق شعرها فى الفـازلين وتلبس الحرير والترتر وتغدو كالسنيورة ٠

وهبشت نرجس الشرانى الذى كان نائما على كنبة بعرض الدكان فهب جالسا ، فرك عينيه وهو يدور بهما فى أنحاء الدكان

ـ أهلا شوكت افندى ٠٠٠ نضـــفى يابت الحته شوية ٠

على مكتب بجوار الحائط المقابل كانت ثمةكومة من قشر الفول الحراتى وبقايا جبنة بيضاء وخبز٠

ـ فل أوى كده ، ما تتعبيش نفسك يا ست نرجس ٠

وريثما يفرغ الشرانى من فرك عينيه المحمرتين وتسوية شعره الهائش ، وتكنس قشر الفول ، دار فى الدكان ملاحظا الآلات المعلقة على الحيطـان والصور المأخوذة من بعض الافراح للست نرجس وهى ترقص متمايلة على المتفرجين النشوانين ، وخطر له أن كل الفنانين شعرهم هائش خشن وان فيهم أشياء غريبة غامضة ٠

ـ سلامات ياسى شوكت افندى ٠

ـ عقبال عندك ٠٠٠ سبوع بنتى الليلة ٠

ـ بنيه مسعدة ان شاء الله ٠٠٠ احنا خدامين٠

ـ عالنقوط ٠٠ وانت عارف قرايبى رطش ، وجمايلى على ناس كثير ٠

وتدخلت نرجس :

ـ لياليك مندية والنبى ياسى شوكت ٠

ووافق الشرانى :

ـ من عينينا الاثنين ٠

سوى جاكتته مستعدا للانصراف :

ـ مش عاوز أوصيك بقى يا سى محمود ٠

ـ لأ ٠٠ البنت بنتى ٠٠ ربنا يجعلها مسعدة٠

وضع رجله على أول درجة نازلا ، ودون قصد القى نظرة خلفيـــة خاطفـــة على الدكان ، رأى الزوجين كل يعود الى وضعه الاول وعلى وجهيهما تعبير متشابه من الاشمئزاز واليأس ٠

كان عم ابراهيم والبغـــلة والدوكار فى حالة سكون تام كانهم مرسومون على الحائط المقابل ، اهتز المشهد تحت ثقله ٠٠٠ كرت العجلات على الأرض غير المتساوية ٠

من يعمل فى سبوع البنت عوالم وهيصـــة بهذا الشكل ، أليس هذا حمقا وخرقا ٠٠ أهكذا يبارك البنت فى سبوعها ٠٠ انها قد تموت فى أية لحظة ٠٠ شىء مخيف ٠

ـ تعرف ياعم ابراهيم انى واخد عهد على ايد الشيخ بتاعنا ٠

وتذكر ذلك اليوم ، كان الشيخ جالسا على تلك الكنبة ، ومتكئا على نمرقة بجانبه ، وقد أمال عمامته الخضراء على جبينه ، يالها من عمامة خضراء أنيقة مشرعة لأعلى ، ياجبينه النبيل ، ويالوسامة الحاجبين وسواد العينين ودقة الأنف وثراء الشفتين وريح الرجولة الآسر فى تناسق الملامح وامتلاء الكتفين ٠

كان شوكت افندى فى ذلك اليوم جالسا على أقصى طرف الكنبة محاذرا فى هيئة توقير متناهية وهو يرجو الشيخ متذللا :

ـ والنبى يا عمى ٠٠ وحياة جدك الرسول ٠

والرجل صامت لا ينبس ببنت شفه وانما تسرح عيونه فى سماء الغرفة وأصابعه المنمقة تداعب فى أناة حبات مسبحة صغيرة من اليسر الأسود اللامع تتدلى منها حلية فضية فى غاية الأناقة ٠

٠٠ لحسن ماصونش العهد عمى يكسر ضهرى ٠٠ لكن والنبى يا عمى أنا خلاص تبت على ايديك ٠٠ عاوز أصون نفسى بالعهد ٠

والرجل صامت تنام اهدابه الكثيفة على وجنتيه فى صفاء ، وأخيرا اعتدل فى جلسته قائلا :

ـ طيب يا شوكت افندى ٠

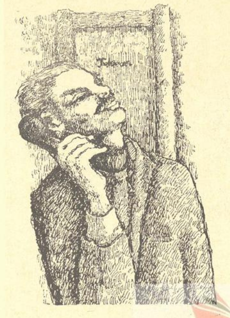
الدوكار يمشى الهوينا ٠

ـ عارف يا عم ابراهيم انت لو شفت الشيخ ده مش ممكن تشبع منه ٠٠ ياسلام ٠

وفى كابينة التلفون اغلق على نفسه الباب الزجاجى وطفق يصرخ بشدة :

ـ ايوه يا عمى انا شوكت ٠٠ ازيك يا عمى ٠٠ بيبوس ايديك ٠٠ ايوه وجابت بت ٠٠ أنا بكلمك عشان كده ٠٠ السبوع الليلة ٠٠ أيوه لا بد من حضورك والدراويش ٠٠ دا كلام ٠٠ باذن الله ٠٠ ضرورى ٠٠ حاضر ٠٠ اوع تتأخر ٠

نزل سلم المحطة العالى درجة ٠٠ درجة ، الدوكار فى القاع ينتظره وفى قراره رضى صوفى دامع ، نفس الاحساس الذى انتابه يوم أخذ العهد ٠٠ سيكون سبوعا مباركا ٠٠ سيرى أخته بعد مدة من التجافى ، انتشى وهو يحس طعم ضمها الى صدره بعد كل هذا الغياب ٠٠ سيفرح



الشيخ أيضا بلقائها ٠ الشيخ ٠٠ شاب رضاه شىء يسرى فى عروقه كالسم ٠

ـ وصلنى وروح انت يا عم ابراهيم ٠

وفى تلك الليلة كانت الصالة متقدة بضوء أبيض باهر لا يترك فى أى مكان أثرا لظل ، ومحمود الشرانى يتقدم الفرقة والقانون على ركبتيه يغنى يكاد يفجر عروق رقبته ، ونرجس تملأ الدنيا رقصا متلألئة فى الضوء ٠

والناس يلصقون القروش على جبينها ويختلسون القرصات من أردافها ٠٠ وعم ابراهيم يداه فى حجره وابهاماه متلاصقان ، ينظر الى كل شىء بسكون بازلتى عنيد ٠

ـ منور يا عم ابراهيم ٠

شوكت أفندى لا يستقر فى مكان يوزع التحيات ويختلس القرصات وهو ممتلىء باحساسات داعرة عارمة ، لكن القلق يقبضه فيقطع الصالة ويفتح بابا فى طرف قصى منها ، وفى الغرفة المعتمة بضعة رجال يلبسون الجلاليب ويتعممون بشيلان زرية على طواق من صوف الغنم الأحمر ويمسكون بأيديهم نسخا متهرئة من (دلائل الخيرات) يتلون منها مترنمين بأصوات

متحشرجة كثيبة ، عيناه عشيتا من ضوء الصالة فلم يرهم يهبون واقفين :

ـ مبروك يا شوكت افندى ٠٠ ربنا يجعلها بنية مسعدة ٠

وسرح متسائلا : أتكون البنت مسعدة اذا تزوجت رجلا مثل زوج أخته لا يسأل عن شيء ٠

ـ وعقبى لسبوع الواد ان شاء الله ٠

تقزز من مرأى الوجوه التى تسيل مداهنة فرد تحيتهم وخرج الى ضجيج الصالة ٠٠ لكنه لايطيق البقاء فى مكانه ٠

دخل على امرأته فى غرفتها ٠٠ تبدو معتمة ـ جلس بجانبها على السرير ٠ انحنى على اللفائف يتأمل وجه ابنته ، عيناها مغمضتان ، ترى هل ستكونان ممتلئتين بالفزع مثل عيون أمها ، نظر الى زوجته نظرة محملقة بالكراهية العميقة ٠٠ ود لو يسحقها ، لكنه خرج ، عرج على المطبخ ، حماته هناك بين عدد هائل من الحلل ، عزمت عليه بقطعة لحم ٠٠ نفسه زاهدة فى أكل شيء ٠

مرة أخرى الى ضجيج الصالة ٠٠ ألقى بنفسه على نرجس كان ثمة قناة من العرق تتحدر على صدرها وتغيب فى فرجة بين ثدييها الكبيرين ٠

داكنة غفل من الدهان ، دار على عقبيه ٠٠ من الخير أن يرى ماذا هناك بدلا من أن يصاب بالجنون ٠٠ استدار تاركا الصالة خلفه ٠٠ الوشوشة التى تسرى تحت ضجيج الصالة كالسم الذى يسرى فى العروق ٠ مشى ، جسده مكين ووقع أقدامه على البلاط ٠٠ وضع يده على المقبض وفتح الباب ، لم ير شيئا لأول وهلة لكنه حس بقوة أن ثمة شيئا تحتويه هذه الغرفة مختلفا تماما عما فى الصالة ،نوع من السرور أصيل رائق٠٠ قاتل والضحكات لها رنين كرنين الكريستال ٠

كان الشيخ متكئا على الكنبة وعمامته موضوعة بجانبه ،وشعره حالك السواد مفروق لامع ووجهه قوى السمرة متورد بالسرور، والأخت جالسة على كرسى واطىء عند أقدامه وجهها مشرع اليه

والزوج يبتسم فى رضى عميق٠٠ قبض على مقبض الباب بعنف حتى كاد ينتزعه من الباب وابتسم محييا ابتسامة ضاعت فى لا مبالاتهم الصادقة٠٠ نادى أخته ووقف خارجا ينتظرها ، خرجت اليه، وقفت تحت بصره ، لم يرها ، الغضب يفتت خلايا جسده كالسرطان ٠

ـ ايه ده ٠٠٠ ؟

ـ ايه ده ٠٠ ايه هوا ده ٠٠٠ ؟

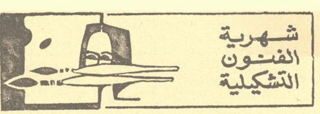
فتح عينيه ، كان طوق ثوبها يبدى بعض ثدييها أبيض ناصع البياض ، نحى عينيه ومد يديه باحثا عن رقبتها ليخنقها ، لكنها تحركت حركة لينة فأفلتت منه دون جهد، وانسلت داخلة دون خوف وأغلقت الباب وراءها على مهل ٠

ولدقيقة بقى وراء الباب المقفل وهو يرتعش والدموع تنهمر فى داخله ثم اندفع فجأة الى غرفة نومه ، خر على ركبتيه ، ومن تحت السرير جذب صندوقا مليئا بالرصاص وعلى وجهه مسدسان ، أمسكهما بكلتا يديه واندفع ليخرج ، ولكن زوجته قفزت وتشبثت به ٠

ـ سيبينى !

ولكن زوجته تعلقت به باستماته ، وحماته تكلمه وتتوسل اليه لكن شيئا فى نظراتها اليه٠٠ انهار جالسا على السرير وسقط المسدسان من يده ، كانا غير محشوين والحمد لله ٠

وفى الصباح قام متعبا مهدود القوة ، ووضع المنشفة على كتفه وخرج ، سار فى الطرقة الى دورة المياه ٠٠ عن له ان يجوس فى البيت الكبير، الكل نائمون ، بقايا الليلة الماضية ، كراسى مبعثرة بلا نظام ولمبات مطفأة باردة ، مشى الى دورة المياه نظر فى المرآة ٠٠ وجه لا لون له ٠٠ باهت ٠٠ لو كان أكثر دكنة ٠٠ لو كانت ملامحه أكثر قوة ٠٠ لو كان شعره أسود حالكا ٠٠ نكس رأسه وبدأ يغسل يديه ٠



يقدمها : بدرالدين أبوغازى

ناجى وروح العصر

كان ناجى صدى لعصره .. وشاهدا على الاحـــداث والتيارات الفكرية خلال الحقبة التى عاشها بين سنة ١٨٨٨ ١٩٥٦ وقد أعانته أحداث حياته والعناصر التى ساهمت فى صياغة فكره وما أتاحته له ظروفه من سياحة وارتحال على أن يجمع فى ذاته أطرافا من روح مصر ، تلك التى تمتد من طيبه الى الاسكندرية ، وتجمع الأشباه والمتناقضات فى صـعيد واحـد تتلاقى فيه حضـاراتها ويربط بين منبعها الافريقى ومصبها المشارف للبحر الابيض فى اطار صـاغته عبقريتها وقدرتها على أن تسع أشياء عديدة وتمزج بينها مزجا موفقا .

هذا الشموخ الحضارى المصرى هو الذى أدركه الفنان محمد ناجى بفكره ووعته ثقافته ودفعه طموحه الذهنى الى أن يعتنقه ويجعل منه محاور فنه .

فالى أى حد حقق ناجى طموحه .. والى أى حـــد كان معبرا عن عصره ..

هذا ماتجيب عليه أحداث حياته ، وآثاره الماثلة الآن فى متحفه وفى الاماكن العامة والتى تشكل فى مجموعهامشاركة الفنان فى بناء الفن المصرى المعاصر واضافاته اليه .

أما أحداث حياته فتطالعنا منذ صباه بالاسكندرية فى بيت أبيه القائم على ترعـة المحمودية .. تلتقى فيـه روح المدينة الاغـريقية وجـوها الاوروبى الذى ربطه بالثقـافة وبالموسيقى مع نسمة ريفية تحملها المراكب العابرة بترعة المحمودية وجو قروى يحيط بضفافها بالاضافة الى ارتباطات الفنان بحياة القرية حيث كانت أطيان أسرته ببلدة أبى حمص ..

هذا المركب السكندرى الريفى هو الذى شكل اطـار حياة ناجى تصاحبه فى بيته أجواء من الشعر والادب العربى القديم تشحذ نفسه من خلال مطالعات جدته وأبيه .

ولقد ظلت الاسكندريةتعيش فى فكر ناجى ..اسكندرية الشعراء انجريتى وكفافى ونيكولاييدس هؤلاء الذين أحبهم وارتبط بهم ووقف من خلالهم على روحها القديم ، كمـا ظلت القرية تراود مخيلته وتلاحقه مشاهدها .

وما أن أتم ناجى دراسته الثانوية حتى سافر الى ليون لدراسة القانون ثم رحـل الى فلورنسا حيث درس التصوير بين سنة ١٩١١ ، ١٩١٤ وعاد حـاملا فى أعمـاقه انبهارا بفن ميكيل أنجلو وتورنتوريتو فصدرت أعمالهالاولى متأثرة بعمالقة عصر النهضة .

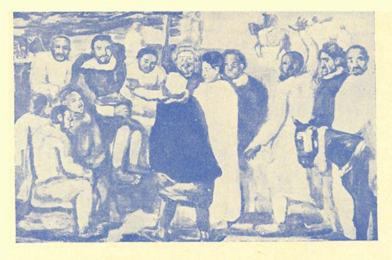
غير أن شيئا ما كان يشد ناجى الى أجواء الحيـــاة الشعبية فساقه الى القاهرة واتخذ فى بيت الفنانين بدرب اللبانة مرسما له .

ويأتى فى هذه الحقبة اتصال ناجى الأول بأجواء طيبة من خلال زياراته للاقصر واقامته بقرية القرنة ووقفتهالمبهورة فى ظلال أعمدة الكرنك .. ولكنها رحلات كانت تتنازعه فيهـا رغبة الفنان فى التعمق وانبهار السائح وسعيه الى المشاهدة والتنقل غير انها على أى حال كانت بداية ارتباطه بالقديم واتصاله بسر الآلهة المصرية وأساطيرها . وكانت الحـافز الى عودته حتى أصبحت طيبة عنصرا ثابتا من عناصر فـكره وفنه .

ولكن ناجى لايلبث أن يعاود الرحلة الى الغرب .

وفى هذه المرة كانت رحلته الى شـيخ التأثريين كلود مونيه فأقام معه فى بلدة جيفرنى وأتاح له ذلك الاتصال بنبع التأثرية ومتابعة النظرياتالفنية الحديثةوان تأثر بسيسليك وسيرا أكثر من تأثره بمونيه وقد عاصر ناجى فترة التحول الخطير فى الفن ، ودفعته التـأثرية الى هجرة الاسـلوب الكلاسى الذى عالج به بعض أعماله الاولى وبعد حينا عن الرومانسية التى تبدو فى لوحته الشهيرة «حلم يعقوب» وبدأ يسجل سهول نورماندى بنظرة تأثرية .

ولكن ناجى الذى كانت مصر القديمة تثوى فى أعماقه



محكمة فى الهواء
الطلق بالحبشة ـ ١٩٣٢
لوحة زيتية من
مجموعة متحف ناجي
بحدائق الأهرام

لم يتوقف طويلا عند غناء التأثرية الطليق وبريقها اللونى ودفعه ولعه بالقاعدة والتصميم الى أن يزاوج بين غناءاللون ومعمار التكوين .. ومن هنا انجذب نحو جوجان اكثر مما استهوته أعمال التأثريين ، ولم يلبث بعد لوحته «المحمل» ولوحته الكبرى «نهضة مصر» أو موكب ايزيس التى تزين مبنى مجلس الامة أن اتخذ طريقه الى التحول .

على أن المرحلة الكبرى فى حياة ناجى هى رحلته الاثيوبية الى منابع النيل فى أوائل الثلاثينات تلك الرحلة التى أطلقت نفسه من قتامة ألوان الشمال وأشاعت فى أعماله غناء كانت بعض أنغامه تختفى وراء الخضوع للظلام ، وشاعريته التى كثيرا ما قيدتها القاعدة وجدت فى الألوان المتوقدة وتشكيلات الجموع منطلقا خرجت به عن القافية التقليدية فى التصوير وقادته الى اكتشاف شاعرية الشكل وتعبيرية اللون .

ولعل هذه الارض الفطرية هى التى زادته قربا من عبقرية جوجان مصور الجزر السحيقة ، وهى أيضا التى أطلعته على هذه الوجوه الحبشية التى أعادت اليه ذكرى أقنعة الفيوم ووجوه المتحف القبطى فمضى فى طلاقة من التعبير يصور الأشخاص والجموع دون أن ينسى شغفه بالبحث عن حبكة البناء والتصميم وغنائية اللون التىواتته فى روعة جعلت هذه اللوحات الحبشية تستحوذ على تقدير النقاد حين عرضت فى لندن سنة ١٩٣٦ وجعلت التيت جالرى تقتنى واحدة منها .

وبعد عامين من رحلة الحبشة قطع ناجى رحلة أخرى الى المنابع الاغريقية التى كان يعايشها بفكره اذ زاراليونان سنة ١٩٣٤ فتعرف على تراثها وكتب فى يومياته يقول :

« انه يتعذر على الانسان التعرف على النهضة الايطالية دون البدء بفهم أصولها والرجوع الى مصادرها فى الفن الاغريقى ، الى جانب حماستى للجوانب التى تكشفتها فى الفنون الاغريقية يبدو أن زيارتى لليونان أشبعت عندىأيضا رغبة لدراسة الفنون البيزنطية وفهم أصولها » .

وعاد ناجى الى طيبة وأقام الى جانب مقابرها اقامة متأمل عميق .. كانت سياحات شبابه انبهارا ببهو الاعمدة وطريق الكباش وتمثالى ممنون أما سياحات النضوج فكانت سعيا وراء أسرار مقابر الاشراف والاقتراب من الحس الرياضى فى الفن المصرى القديموايقاعاته وأخذ ناجىبالوفاق الرائع بين الفناء والمعمار فى التصوير المصرى القديم .

« لقد لمست فنانى طيبة متقربا منهم وأشعركم هم قريبون منى وكم نحن متجهون نحوهم » .

هكذا كان يقول ... وفى هذه الحقبة تملكه سر الآلهة فخرجت مجموعة لوحاته عن ايزيس وأوزيريس تلك التى عرضها سنة ١٩٣٧ فى معرض باريس الدولى واتسعت آفاق طموحه الى اللوحات الجدارية فصور فى هذه الفترة لوحات الطب عند العرب والطب عند قدماء المصريين والطب فى الريف لمستشفى المواساة وهى لوحات شغل فيها بالبناء المعمارى وبالتعبير الجهير وكانت تمهيدا للوحته الكبرى «مدرسة الاسكندرية» تلك اللوحة التى يذكرنا نسقها الهندسى بلوحات رافاييل ، بمدرسة أثينا .. وهى لوحة جمعت حضارة اليونان ممثلة فى الاسكندرية .. والمسيحية ممثلة فى القديسة كاترين .. وحضارة العرب والاسلام ورمزها فى اللوحة ابن رشد وهو يتسلم الرسالة الحضارية من العالم اليونانى أرشميدس ثم الحضارة الحديثة والتقاء الشرق والغرب ممثلا فى أشخاص لطفى السيد وطه حسين ومختار ومحمود سعيد ومصطفى عبد الرازق ومحمود الفلكى وهدى شعراوى والشعراء الجريتى وكفافى ونيكولايدس وبعض العلماء الاجانبوالرجال الذينأسدوا الى الاسكندرية خيرا كثيرا أمثال سكالاريدس وكوتسيكا ..

فى هذه اللوحة جو رومانى بل اسطورى يجمع هؤلاء الاشخاص حول الاله السكندرى اليونانى ديونيزوس ويمزج

أشخاص التاريخ بعرائس الموسيقى والمسرح ويجمع قلعة قايتباى الى جانب منارة الاسكندرية وجامع ابى العباس مرسى .

هى لوحة فى الوانها وظلالها وتجمعاتها تشبه نوعا من الحضور المسرحى لايقيده منطق الواقع وانما تغذيه مخيلة الفنان وفكره وثقافته .

على أن طموح ناجى الفنى كان يحلق به فى قبةالجامعة التى أعد لها مجموعة من اللوحات تمثل منابع النيل مصدر الحياة والحضارة لمصر .. ولو أتيح له أن يحقق هذاالعمل الكبير لكان أروع أعماله الضخمة الجهيرة .

وظل ناجى محلقا فى سماء الموضوع الكبير الى أن ردته رحلة قبرص الى ابداع مجموعة من الغنائيات اللونية ،. هنا عاد الشاعر الذى قيدته القاعدة والخضوع للنظام الى ترانيمه الطلقة تلك التى شهدناها فى ألوان الحبشة المتوقدة وطبيعتها الضارية .. كما شهدناها أروع ماتكون فى عجالاته الخطية التى شارف فيها الروعة وأودعها حساسيتهاللونية بعيدا عن شاغل التكوين والمعمار ،

وجاء ختام رحلة ناجى فى مستقره أمام حضارةالأهرام حيث أقام مرسمه الذى حولته الدولة الى متحف .. وحيث أطال استجواب الاسرار المصرية القديمة ..

لقد عاش ناجى حياة عصره .. عصر عاشت فيه كل حضاراتنا وانبثقت فى قلب جيل واحد .. كان التراثمنبعا من منابع هذا الجيل الى جانب المصادر التى غذته بهما حضارة البحر الابيض ومنابع القارة الافريقية ..

ولقد حلق ناجى فى كل هذه الآفاق وان ظل مرتبط الاقدام بأرضه فخرجت لوحاته حاملة معالم المصرية فى التعبير الفنى ، نابضة بروح عصره .




البومة ــ صلاح عبد الكريم



برج الثور ــ عفت ناجى

الفن الحديث

بين متحفه المؤقت .. ومتحفه الدائم :

أعلن الدكتور ثروت عكاشة فى افتتاح المقر المؤقت لمتحف الفن الحديث بالدقى عن اقامة متحف جديد للفن الحديث وضع حجره الاساسى هذا الشهر بحديقة متحف محمد محمود خليل .. تلك الحديقة التى ظل المجلس الاعلى للفنون والآداب يطالب بتخصيصها لاقامة متحف الفن الحديث وذلك حفاظا على الموقع المحيط بالمتحف الاول وباعتبار أن مجموعة متحف الفن الحديث تأتى استكمالا للفترة التى تمثلها مجموعة متحف محمد محمود خليل .

وهاهى ذى استجابة الدكتور ثروت عكاشة تحقق رغبة جديرة بالاعتراف والتقدير .

لقد حرمت القاهرة من متحف لفنونها الحديثة منذ عدت العوادى على المبنى الرائع الذى كان مقرا للمتحف بشارع قصر النيل والذى يندر أن يتكرر طرازه وماكان يحتويه من روائع فنون الحرفيين القاهريين .



نهضة مصر ــ ١٩٣٥
لوحة زيتية بقاعة
مجلس الشيوخ بالقاهرة

ولكن الاسف على هــذا البناء الذى ضاع فى حمى الفندقة ولم يعد الى تعويضه سبيل يخفف من لوعته عودة أعمال فنانينا الى هذا المقر المؤقت الذى استوعب بعض روائعها ، ويخفف منه أيضا هذا المشروع الكبير الذى يتمثل فى قصر للفنون يضم متحفا للمستنسخات الفنية ، ومتحفا للفن الحديث وقاعة للعرض، ومكتبة وقاعة للاستماع والموسيقى والمحاضرات ومتحفا للاطفال ومسرحا للعرائس. فضلا عن مجموعة مراسم للفنانين .

حياة فنية متكاملة ستقام على الضفة الاخرى من النيل عند الجيزة تصدر عن تصور واع لما يجب أن تكون عليه متاحف الفن فهى ليست مجرد أماكن لحفظ التحف وعرضها وانما هى قبل ذلك وبعده مراكز للاشعاع الثقافى تؤدى وظيفتها وترتبط بمجتمعها .

واذا كانت الظروف قد تدعو الى تنفيذ هذا المشروع الكبير مرحليا فلعل فى تصميمات البناء ما يسمح بالافادة من بعض أقسامه واعطائها أولوية فى التنفيذ لمواجهة حاجتنا الثقافية العاجلة الى أن يستكمل قصر الفنون مقوماته جميعها .

غير أن الأمر لاينبغى أن يقف عند اقامة المبانى الكبيرة والقاعات والمسارح وانما يجب التخطيط للرسالة الثقافية لهذا القصر والاعداد منذ الآن لخطة متحف الفن الحديث بحيث يكون مركزا ثقافيا هاما تصدر عنه المطبوعات وتعد الدراسات ويقوم بدور هام فى التثقيف الفنى عن طريق المحاضرات والأفلام والمعارض .. وهذا يتطلب أن يكون للمتحف منذ الآن هيئة استشارية تعد التخطيط اللازم له وتحدد شخصية هذا المتحف بين متاحف الفنون الحديثة

ولئن كان عسيرا أن يجمع هذا المتحف الروائع العالمية لفنون القرن العشرين لقصور الاعتمادات ونقص الوسائل المتاحة لمتاحف الفن فى العالم الا أنه قد يغطى هذا القصور الى حد ما متحف المستنسخات وهذا الاعتبار يدعونا الى العمل من الآن على أن يمثل هذا المتحف الفنون الافريقية والاسيوية المعاصرة ومن شأن ذلك أن يعطيه طابعه الخاص .

وتزويد المتحف بالنماذج الرائعة من هذه الفنون فى امكانياتنا لو وضعت له منذ الآن الخطط وعنى بتوفير هذه الاعمال عن طريق التبادل بينها وبين بعض الاعمال المصرية المعاصرة .

ان نشاط متاحفنا يكاد أن ينتهى بافتتاحها. وما هكذا نريد للمتحف الجديد .. وانما يجب أن يعد له منذ الآن مخطط شامل يحدد دوره واحتياجاته ويعمل على توفير أسباب النماء له حتى يكون متحفا جديرا بمصر وحتى يكون مركزا للتبادل الثقافى الفنى بينها وبين دول العالم .

وماهذا بعسير على طموح الوزير الفنان وتطلعه .

أعياد ماتيس :

قبل أكثر من عام على موعد العيد المئوى لميلاده وأوربا تعد له الاحتفالات ... وقد بدأت أعياد هنرى ماتيس فى انجلترا بمعرض نظمه مجلس الفنون البريطانى فى لندن جمع أعمالا تمثل مراحل تطور هذا الفنان العظيم .. شيخ الفن الحديث الذى ولد بفرنسا سنة ١٨٦٩ ومات بها سنة ١٩٥٥ وعاصر ثورات الفن الحديث منذ التأثرية الى ما بعد التجريد ... وكان فنه رحلة تطور باهر خلال هذه الحقبة التى عاصرت نهاية القرن التاسع عشر حتى بدايات النصف الثانى من القرن العشرين .

وعندما يذكر اسم ماتيس تعود بنا الأيام الى السنوات الأولى من كفاح هــذا الفنان الذى أريد له أن يدرس القانون فتمرد على هذه الدراسة كما تمرد مانيه وديجا وسيزان ... ونشهد قبل مطلع القرن دراساته فى الفنون الجميلة على أستاذه المصور الفرنسى الكبير جوستاف مورو ، وسعيه الى اللوفر لدراسة الأقدمين والى لندن لدراسة تيرنر .. ثم يأتى عام ١٩٠٥ وهو علامة هامة فى



التحطيب ـ راغب عياد

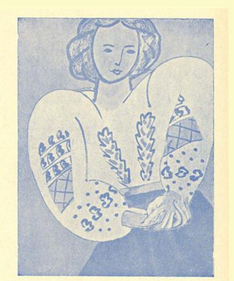
تاريخ الفن الحديث حين يعرض ماتيس مع فلامنك وديران وردو في صالون الخريف أعمالا فيها تمرد على القيم الفنية التقليدية وتخط بعيد المدى لأعمال الفنانين التاثريين التي هزت معارض باريس في أواخر القرن التاسع عشر .

وعرضت لوحات ماتيس ورفاقه الى جانب تمثال لنحات تقليدي نهج على أسلوب دونا تللو فبدت المقارنة بين التمثال التقليدي والسماوات الحمراء والأنهار الصفراء والوجوه الخضراء لماتيس ورفاقه ... ولفت ذلك التناقض نظر الناقد الكبير لويس فوكسيل فأرسل عبارته المشهورة « دونا تللو بين الضوارى » ... وصارت هذه العبارة التى أوجدتها المصادفة اسما لاتجاه هؤلاء الفنانين الذين مثل فنهم للأذهان صورة الوحش الضارى فى تمرده وجموحه عن المألوف .

ومن هنا جاء ميلاد مذهب الضوارى أو الوحشيين ومضي هنرى ماتيس فى زحفه مع « الضوارى » وأخذوا يطرقون معارض باريس ناشبين أدواتهم اللونية الجريئة فى الألوان الأكاديمية الصامتة وفى رقة ألوان الطيف التأثرية .

وبينما اكتفت النزعة التأثرية بتحرير نظرة الفنان الخارجية لمشاهد الطبيعة وفتحت الأعين على أثر نور النهار وتحولاته على اللون فان مذهب الضوارى مضى

الخماسين ـ جاذبية سرى



فتاة ـ ماتيس

خطوة أبعد ... ومنح الفنان حرية مطلقة فى الأداء وفى التعبير عن اللون كما تراه نفسه الداخلية لا كما تراه العين ووفقا لما تقتضيه بلاغة التعبير التشكيلى تبعا لانعكاسات النور الطبيعى على اللون .

وبينما كانت أحاسيس ماتيس تدور حول المرح العميق والمسرة الكامنة فى الأشياء فان دوفى عبر عن البهجة العابرة فى عالم طليق كانه حلم نفس مسترسلة على سجاياها بينما غاص روو وفلامنك فى أعماق المأساة الانسانية وصوروا جميعا باضداد ألوانهم ملامح عصرهم وفقا لرؤية خاصة بكل منهم وان جمعها فكر مشترك حول اللون كقيمة تعبيرية وتحريره من عقال النظرة التقليدية .

واذا كانت « الفوفزم » أو الوحشية لم تعش طويلا كمذهب موحد الا أنها عاشت عبر امتداداتها فى التعبيرية والنزعة المستقبلية كما أنها تعيش فى كل لمسة حرة من لمسات التعبير الفنى ، ولم يكن اللون وحده هو تجديد ماتيس وانما جاء تجديده أيضا فى التكوين وفى أسلوب التعبير فعندما يصور ماتيس امرأة مثلا فانه يختزل وجهها الى شكل بيضاوى فى خطوط مناسبة مركزة ويكاد يسقط عن الملامح مشخصاتها ولكن الوجه عنده لا يفقد مع ذلك تعبيره بل انه يصوغ من الملامح الانسانية النابضة شكلا تصويريا آخر يساهم فيما يحيطه من أجواء الحياة الداخلية فى التعبير عن حقيقته بعد أن يسقط كل العواطف والانفعالات فهو فى هذا نقيض لفنان معاصر مثل كوكوشكا الذى يحرص من خلال الوجه على أن يطلعنا على كل نبضات النفس وانفعالات المشاعر .

ويأتى تجديد ماتيس أيضا من ناحية أخرى اذ هو يتمرد على المنظور والظلال والنور الخارجى ويدع اللون نفسه يشع بنوره الخاص فى مسطحات اكتسبها من رحلاته الى الشرق الذى أضفى على فنه مسحته الزخرفية كما أضفت المنمنمات الفارسية على خطوطه رقة وقوة لاتبارى.

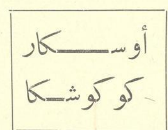
لقد حلق ماتيس فى آفاق كثيرة .. عاش فى مراكش وفى جزر تاهيتى واستقر به المطاف فى نيس ذلك الموقع من الأرض الذى وجد فيه سحر الانبهار بالحياة ولقى عنده أسرار غنائه .

ومن هذا الموقع أرسل ماتيس عبر سنوات حياته الطويلة ترانيمه للحياة من خلال المرأة كما تمثلها فى فنه وعمق اكتشافه لسر السعادة الكامن فى الأشياء التى أضفى عليها حياة غريبة ... مداخل البيوت والمقاعد والأزهار وشرفات المنازل التى تدعوك الى حب الأشياء الصغيرة والحرص عليها والاحساس بالسلام والسعى الى استبقائه من أجل كل شىء ... حتى الجماد الذى استحال فى لوحاته كائنات ساحرة . لقد كان ماتيس يقول « اننى احلم بفن فيه التوازن والدعة والصفاء ... فن يرسل السكينة للكادحين بعقولهم ويكون لهم بمثابة مقعد وثير يركنون اليه بعد العناء . »

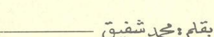
وهذه العبارة تصور رسالة ماتيس ووصيته لعالمنا القلق .. وهى وصية ظل أمينا عليها منذ بواكير فنه حتى أعماله الأخيرة التى تشيع ببساطتها الاخاذة مسرة عميقة فى النفوس .



الأناناس ـ ماتيس







حصان – ١٩٦٢

اذا كان هناك فى قرننا الحالى من الفنانين ما امتلأ فنهم بحب الانسان ، انسان القرن العشرين ، وفاضت أعمالهم بالعطف عليه ، وافعمت رغبة فى تمثيل هذا العالم بكل ما فيه من خير وشر ، من سعادة وشقاء ، من راحة والم ، فان أوسكار كوشكا سيكون دائما واحدا من ابرز هؤلاء الفنانين النادرين . لقد أمكن لحساسيته المرهفة أن تتسرب بكل يسر اعماق الحياة « الحديثة » بما تحمله من متناقضات حادة قاسية ، وبما تجلبه ظروف المدنية المعاصرة من تعقدات خاصة ونوعية ، بحيث تكون القدرة على التعبير عن هذه الحياة فينا ليست بالتالى الا قدرة خاصة لا يمكن أن تتوافر بسهولة الا عند الفنان الذى استطاع أن يعيش هذه الحياة ، الا عند الفنان الذى أمكنه أن ينفذ من خلال تلك القشور السميكة التى دائما ماتكسو الواقع وتحجبه ، والتى دائما أيضا ماتدفع الفنان ، بنفس القدر ، الى رفعها وازالتها أمام عينه هو وأمام عيون الآخرين ، حتى تتكشف حقيقة هذا العالم ، فتطوى معها مظاهر التعقد والتأزم والصراع المرير كى تظهر من جديد وتنبثق – كالنبع – طبيعة الانسان « وجوهره » الأصيل .

من هنا تبرز لنا حقيقة بسيطة ، ولكنها ذات دلالة عميقة ، وتتركز فى انه ليس مجرد وجود الفنان فى عصر معين دليلا على توافر امكانيات التعبير عن هذا العصر أو تمثيله وتجسيده فنيا . اذ انه لابد لكى يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره حقا ، أن يعيشه بكل ما فيه من أعماق ، ومن أبعاد ممكنة ، ومن تجارب وخبرات هى فى حقيقتها الخيوط التى تنسج ملامح هذا العصر وتشكل طابعه المميز . لابد أن يسعى الفنان سعيا ايجابيا لادراك طبيعة العالم الذى يدور حوله . فمن نتاج هذا السعى الايجابى تتلخص حياة كوكوشكا . لقد بدأت تتفتح أمام عينيه شيئا فشيئا – ومن خلال عديد من التجارب الواسعة – حقيقة الواقع المتناقض الذى يعيش فيه . هذا الواقع الذى كان بطبيعته يتحرك كله نحو نقطة امتلائه ، نحو قمته ، نحو أكثر شكال فض تناقضه قسوة ووحشية ولا انسانية : نحو الحرب . لقد اشترك كوكوشكا كمجند فى الحرب العالمية الأولى ، وفيها رأى حقيقة الواقع أمامه مباشرة ، عاريا تماما بلا أى زخرف أو طلاء يمكن أن يخفف من وقع مرارته . لقد رأى ان الصراع هو الذى يحرك العالم . ولكن الناس فى الحياة اليومية العادية دائما ماتتمكن من اخفاء حدته وقسوته ، فهم يحملون فى داخلهم مشاعر الوحشية والعنف التى تبقى دائما خلف ستار يحجبها ، يقومون بصنع « أقنعة » شكلية تخفى مشاعرهم الحقيقة ليبدوا أمام الآخرين فى المظهر والهيئة التى يريدونها لأنفسهم . لقد رأى بعينه كيف تسقط هذه الأقنعة الزائفة المضللة فجاة وبكل قوة وقت الصراع الوحشى الذى يشنه الانسان ضد أخيه الانسان أثناء الحروب . لهذا كانت تجربة الحرب من أعمق التجارب التى عملت على تشكيل رؤية كوكوشكا للانسان والعالم . وهى التى ساعدته بعمقها على أن يتمكن من صياغة منهجه فى الفن . فقد بقى يؤمن بأن دور الفنان الحقيقى هو فى قدرته على النفاذ الى حقيقة الواقع لا تقليده . وقد ظل يعمل بدوره على تحطيم هذه الأقنعة حتى أصبح عمله ينحصر فى اصطياد تلك اللحظات النادرة التى يتخلى

الانسان فيها عن قناعه • عندئذ ـ وعندئذ فقط ـ يعود الانسان الى طبيعته الانسانية • وهنا يبدأ عمل الفنان • وفى هذا العمل سوف نشعر بصدق الواقع • وسوف نرى مختلف الملامح التى تعبر ، فى صدق ، عن مشاعر صاحبها • سنشعر كيف استخلصها الفنان خلال مظاهر الزيف التى تحيط بها ، وكيف تمكن بالفعل من التقاطها • لأننا سنجد مثلا ان الشعور بالذهول والألم والوحدة الموحشة الحقيقية لا يخفيه قناع السعادة والرضى المصطنع ، وان الشعور بالبراءة والحب والطفولة لا تكتبه مظاهر التحضر والمدنية وشروط الحياة الحديثة •

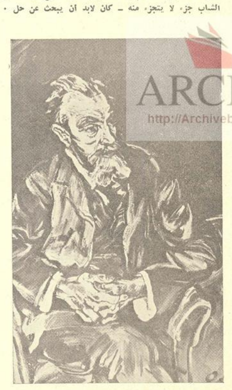
فكل عمل من أعمال كوكوشكا انما يبدو لنا دائما كالوميض ، كالضوء الساطع الذى يلقى على الأشياء فى لحظة نادرة خاطفة ، فيكشف عن خباياها الغامضة وحقيقة جوهرها • فالتصوير عنده سواء كان يتناول انسانا أم منظرا طبيعيا انما يظهر لنا على الدوام وهو فى أعلى قمته التعبيرية • فى تلك اللحظة التى تبدو فيها الأشياء وهى محملة بالحركة والتوتر والصراع الباطنى • فى تلك اللحظة التى تسعى فيها حركة الأشياء نحو نقطتها النهائية ، عندها تنحل المتناقضات التى دائما ماتميل الى الاحتفاظ بالأوضاع الثابتة الساكنة محققة بذلك توازنها الخاص والتى تشير ـ هى ذاتها ـ الى ضرورة التغيير وتسعى الى فرض توازن من نوع آخر •

ان الاحساس بالزمن والحركة هو الذى يعطى للحظة الخاطفة أبعادها الكاملة • وذلك مانجده واضحا فى تصوير الفنان للحظة ارتعاش الانسان بنشوته بالموسيقى (لوحة قوة الموسيقى) ، وفى تساؤل وجه أطفال أبرياء ، وفى عصبية أطراف بشرية ، كما فى حركة الرياح وعنفها وهى تغلف من كل جانب جسدى رجل وامرأة فى حالة عناق (لوحة عروس الريح) ، وفى صهيل خيل يشب على قدميه ، وفى تقلص مخالب أسد يهم لافتراس ضحيته ، اننا نجد ان تجسيد الحركة والاحساس بالزمن واضح حتى فى اشكال المبانى والعمارات التى تبدو متأثرة بحركة المياة والكائنات الحية على طول المنظر الطبيعى المحيط (لوحة فينيسيا) •

سوف نجد فى كل عمل من أعمال كوكوشكا ذلك الاهتمام الدائم بتسجيل لحظة الامتلاء هذه • وفى صياغة تشكيلية تعتمد اعتمادا رئيسيا على الامكانيات النوعية التى تقدمها الوسائط التصويرية ، مستخدما أعمق خبرات الفن المعاصر • ان عمله فى هذا ليشبه الى حد كبير الجهد الذى يبذل فى بناء سيمفونية أو قصيدة من الشعر • ومن هنا يمكن أن نفهم قول « توماس مان » عندما قال : « ان كوكوشكا يبدو لى كمجمل عام للتصوير الحديث » •

فترة التكوين :

ومن وراء ذلك تكمن حياة بأكملها • حياة قضاها كوكوشكا فى ممارسة أحب عمل لنفسه وهو الرسم والتصوير • وفقد ولد أوسكار فى أول مارس عام ١٨٨٦ فى بلدة « بوشلام » على ضفاف الدانوب الكبير • وكانت أولى مظاهر اتصاله بالفن عبارة عن كتب مليئة بالرسومات الملونة المختلفة الأشكال تصور أساطير الاغريق ، أعطاها له أبوه عندما كان فى الخامسة من عمره • ومن ثم أخذت حياته بعد ذلك تتخطط بوضوح : فقد لمس الأب ان عند الابن ذلك الاحساس المبكر والمرهف بالفن • فما كان منه الا ان أرسله على اثر ذلك الى مدرسة الفنون والصناعات بفيينا • وهناك كان عليه أن يستوعب ويهضم كل ما يراه من حوله ابتداء من الدراية الأولية لفن النقل الحرفى عن النماذج الصامتة والحية ، تلك النماذج التى دائما يقدمونها لكل دارس رسم ، الى تلك المناقشات النظرية العنيفة الصاخبة التى تدور فى جو فنى ملىء بالتوتر الشديد ، والذى كان منصبا حول نقطة الصراع الأبدية ، حول القديم والجديد فى أسلوب الصياغة الفنية والرؤية الانسانية العامة • حول هذا المحور : اتخاذ الطريق الاكاديمى القديم ، ذلك الطريق الذى لم يعد فى مقدوره أن يقدم للفنان سوى امكانيات محدودة وهزيلة فى ممارسة الخلق الفنى • أم العمل برؤيا الفنان الجديد ، برؤيا المنهج التأثيرى أو الانطباعى الذى كان فى ذلك الوقت يعد ثورة جديدة وانقلابا شاملا فى مفهوم الفن • لقد كان من دور ذلك الصراع أن يدهش أوسكار وأن يثيره • ومن خلال هذا الجو المتصادم ـ هذا الجو الذى أصبح فيه الفنان الشاب جزء لا يتجزء منه ـ كان لابد أن يبحث عن حل •



بورتريه (كارل مول)

ومن الناحية الأخرى ، كانت شخصيته تتبلور كفنان . واذا كانت نقطة بداية أى فنان - على حد القول الشهير لأندريه مالرو - لا تكون فى التأثر بالطبيعة مباشرة ، بل من تأثر الفنان بأعمال فنية سابقة يكون دورها الأساسى هو مساعدته لتحقيق ما يسعى الى التعبير عنه فنيا . فان كوكوشكا قد وجد ذلك أول ما وجد فى مظاهر الفن البدائى . لقد كانت ألوان وخطوط الفنون البدائية وقوة تعبيرها وحدة تأثيرها ، والتى تظهر بوجه خاص فى محاولات انسان بحار الشمال وزنوج أفريقيا فى رسم وجوههم واخفائها بالأقنعة المستعارة ، كانت كل هذه المظاهر تشده وتجذبه الى أقصى حد . الا أن تأثير هذا الفن البدائى لم يكن وحده المسيطر على مشاعر الفنان فى تلك الفترة . فقد امتزج هذا التأثير بنوع آخر من المؤثرات التى كان لها أثرها اللا محدود على بلورة منهجه الفنى . وكان هذا المؤثر الجديد هو النتاج الطبيعى لرؤية كوكوشكا اليومية الدائمة لرسوم الفريسك القديمة فى كنائس فيينا . فلم تكن هذه الرسومات تعبير النسب الرياضية التقليدية للواقع أى مراعاة . كما لم تكن تسعى أساسا الى التركيز على عملية تسجيل المشابهة وتقليد صور الواقع . بل كانت تنزع بكل شدتها التعبيرية الى تصوير المشاعر الداخلية للكائنات الحية ، الى تصوير الحالات النفسية التى تنتاب القديسين والملائكة ، وذلك عن طريق المبالغة فى الشكل واللون .

وعندما بلغ العشرين من عمره ، وكان ذلك عام ١٩٠٦ ، كان هناك حدث فنى كبير ينتظره ، وقد ظل طيلة حياته متأثرا به : انه معرض « فان جوخ » الكبير الذى أقيم فى فيينا فى ذلك العام . تحت تأثير هذا المعرض أخذ يكثر فى رسم الطبيعة الصامتة . كان يحاول بواسطتها اختبار قدراته التعبيرية الجديدة فى الرؤيا والصياغة والتكنيك ، بغض النظر عن قيمتها كموضوع . كان يحاول فى ذلك استثمار ما استطاع تحصيله من خبرات وتجارب فى الفن . وكان فان جوخ قد حل له تلك المشكلة التى ظلت تحيره : كيف يجمع - فى أسلوب واحد متكامل - بين اعجابه بفجاجة الفن البدائى وعنفه ، وبين وضوح الشكل وثبات قيمه فى الفريسك القديم . وعندما تمكن من حل هذه المشكلة - بفضل تأثير فان جوخ الخلاق - وعندما استطاع أن يضع يده على أول الطريق ، كان بورتريه « الرجل العجوز » الذى أنهاه عام ١٩٠٧ يكشف عن تحرره الكامل من ذلك الصراع الذى كان يقيده فى ظل التأثير الاكاديمى الجامد عليه ، كما يكشف ، فى الوقت نفسه ، عن محاولته الجدية لتكوين مفهوم شامل فى الفن . ولم يكن من السهل بالنسبة للفنان ، فى الواقع ، تكوين وجهة نظره العامة فى الفن والحياة فى كل عصر - وخاصة فى عصرنا هذا - بعيدا عن تأثيرات مجالات الفكر والثقافة فى الحياة الاجتماعية من حوله . لقد كانت ظروف الأوضاع الثقافية كلها فى أوربا ، وفى فيينا بوجه خاص ، تساعده فى سعيه نحو شق طريقه الجديد : كان « فرويد » قد نجح فى اقامة ثورة شاملة فى محيط الفكر الانسانى بأسره ، وقد مد الانسان بوسيلة جديدة للنظر الى داخله ومعرفة نفسه والعالم من حوله ، وذلك عن طريق أسلوب التحليل النفسى للكشف عن كوامن الانسان ودوافعه الشعورية واللا شعورية بعيدا والى الأبد عن جو الخرافات والأساطير . كما وجد فى تجارب كتاب الرواية الجديدة أسلوبا حديثا يتميز بالتحليل العميق لأبسط مكونات الواقع وأكثرها عادية . كذلك فى الشعر كان « رامبو » و « عذرا باوند » و « ابولونير » قد قلبوا فكرة بناء القصيدة القديمة رأسا على عقب ، من حيث اللغة والصياغة ومفهوم الصورة الشعرية . وكذلك فى المسرح حيث بدت البوادر الأولى لمسرح ملحمى جديد ، مستمدا جذوره الفنية من المذهب التعبيرى ، وضع أساسه برتولد بريخت فيما بعد . لقد كانت حركة الواقع الفكرى والثقافى والفنى من حوله كلها تؤكد حقا هذه الثورة الشاملة .

ومن خلال كل هذا كان مفهومه للفن والحياة يأخذ تحديدا أكثر تبلورا وعمقا : اذا كان الانسان يعيش واقعا كله اضطراب ونفاق وخداع . واقعا غير بسيط ، حياة تعمل على طمس الحقيقة وتشويهها ، علاقات انسانية غاية فى التعقد . فما على الفنان ، اذن ، سوى أن يقوم بتفتيح دلالات الواقع الحقيقية أكثر فأكثر ، ينزع القشرة السطحية للواقع ، كى يكشف عن جوهر الانسان .

فكيف تم ذلك عند كوكوشكا ؟ انه لو ظل ، من الناحية المبدئية ، يتخذ من الشكل الطبيعى للموضوع الماثل أمامه أساسا له ، ومن ثم اكتفى بنقله حرفيا فانه لن يبعد كثيرا عن جو التعميات والتعقيد الذى دائما ما يغلف الحياة نفسها ويسيطر عليها . ولكنه لو اتخذ طريقا مخالفا ، لو اتخذ من تغيير الشكل الخارجي للموضوع نقطة بدء ، لو بدأ من تغييره لنسب المساحة والخط وكيفيات الألوان ، فانه حتما سيثير تساؤلا . وهذا التساؤل انما هو فى جوهره ثمرة المقارنة التى يعقدها المشاهد بين رؤية الشكل الذى اتخذه الموضوع فى اللوحة وبين شكله فى الواقع العادى . والناتج الطبيعى هو اثارة وعى المشاهد ، وعندما يسعى الفنان الى اثارة وعى الانسان وتحريك مشاعره وأحاسيسه وايقاظه على حقيقة الواقع المحيط به - بعد أن تجمدت رؤيته ومشاعره - فانه يتجه الى أن يطلعه على هذا الواقع فى أكثر أشكاله وضوحا وصراحا ، يطلعه على عناصر التباين الشديد بين مكونات الحياة فى أكثر أشكالها حدة وقسوة . وهنا بالطبع سيأخذ اللون وظيفة جوهرية . واختياره سيكون منصبا على الألوان المباشرة التى يكثر فيها التصادم بين طبيعتها المختلفة ، وهو التصادم بين الألوان الحارة والباردة .

وبتلك الوسيلة يمكن لنا أن نسمع عن قرب صيحة الفنان واحتجاجه على رتابة الحياة ، وبالتالى على ارادة تغييرها .

التعبيرية الجديدة :

وبذلك الأسلوب أيضا أمكن لأوسكار كوكوشكا أن يضع امكانيات عديدة لوسيلة تعبير جديدة ، اتخذت اسما واضحا فيما بعد ، انها التعبيرية الجديدة أو التعبيرية الموضوعية . فما هى خصائصها المميزة ؟ اننا نجد أن النقطة المحورية فى هذا الاتجاه الجديد - وهو الذى يستمد جذوره



الزوبعة ـ ١٩١٤

من سائر المفاهيم التعبيرية ـ انما تتركز فى علاقة الفنان بالواقع • لقد أثار الاتجاه الجديد تلك المشكلة الرئيسية والتى دائما ما تطرح فى الفن ، وهى تنصب على تفهم مشكلة الخلق الفنى ، وبالتالى ـ ونتيجة لهذا ـ تحديد العلاقة الجوهرية التى تربط بين الفنان والواقع • ومعنى هذا ان الاتجاه الجديد قد أمكنه أن يبرز بقوة ووضوح ذلك السؤال المبدئى فى الفن : ماهو الدافع الى الفن ؟ ومن اين تاتى عملية الخلق الفنى ، أو ما هى النقطة التى يبدأ عندها الفنان؟ ان الفن ـ كظاهرة نوعية وكعملية فى نفس الوقت ـ انما تدفعه وتحركه طبيعة التناقضات التى يحملها فى باطنه • والتناقض الأساسى فى الفن ـ وهو الذى يحدد بناء عليه نوعية الاتجاهات الفنية العديدة ـ هو بين الواقع أو العالم الخارجى المحيط ، أى الواقع الموضوعى ، وبين انفعال الفنان وأحاسيسه الداخلية • ان هذا التناقض الأساسى هو الذى يولد العملية الفنية باجمعها ، وهو الذى يحكمها ويسيطر على كل الدوافع والمؤثرات والامكانيات التى تحويها ، بحيث ان اختفاء ذلك التناقض هو ـ فى الوقت نفسه ـ اختفاء للفن • واذا كان الفن على مر العصور قد ابرز هذا التناقض الأساسى ، فان الفن فى عصرنا الحديث قد أدى بهذا التناقض الى ذروته • ولا تبرز أى عملية ذلك التناقض الذى يحركها ابرازا قويا وواضحا الا فى حالة أن يغير هذا التناقض من صورته وكيفيته • ويغير التناقض من طبيعته الداخلية ، أما التناقض ذاته ـ أصل كل عملية وكل حركة وكل حياة ـ فانه بطبيعة الأمر لا يختفى • لقد وصل الفن فى العصر الحديث الى تلك المرحلة التى أمكن فيها آن يغير من صورته ومضمونه • وقد أثار بالتالى مشكلات نوعية مخالفة • وذلك بالذات مايطرحه الفن الحديث • لقد وصل الفن الحديث الى ذروته فى صورة التجريدية • بحيث كان من الطبيعى ان تبرز من جديد مشكلة التناقض الأساسى فى الفن ، وأن تقيم لها تحديدا جديدا • لقد دفعت التجريدية عملية الفن الى اتخاذ انفعال الفنان وأحاسيسه الداخلية نقطة البدء ، أو الحافز والمؤثر الأساسى ، بحيث لم يعد للعالم الخارجى ـ وخاصة فى التجريدات الخالصة ـ ثمة وجود عينى مستقل • فالسؤال التالى على الرغم من ذلك يبقى هكذا : هل يمكن أن يختفى التناقض ـ كما تشير الى ذلك مختلف النظريات التجريدية ـ بين ذات الفنان والعالم الموضوعى الخارجى • هل يمكن أن يختفى التناقض بين انفعال الفنان وبين الواقع الموضوعى الذى أثار هو نفسه ذلك الانفعال ؟ ومع ذلك فان هذا السؤال لا يبدو لنا انه سؤال خاص بالظاهرة الفنية وحدها • بل انما هو سؤال يرتكز أساسا على أصل الظاهرة الانسانية بأسرها • بحيث تكون الاجابة عليه هى فى الوقت ذاته الاجابة على السؤال العام الشامل عن الانسان وعلاقته بالعالم المحيط • ان الاجابة عليه ـ بوجه العموم ـ هى الاجابة عن السؤال الفلسفى الدائم المتعلق بتحديد طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع • حقيقة ان مشكلة علاقة الذات بالموضوع عندما تطرح فى مجال الفن فاننا لابد أن ننتظر أن تاخذ مكانة نوعية خاصة بها • ولكن مع ذلك تبقى جذور المشكلة ذات أساس شامل أعم • ان الفن الحديث من خلال التجريدية قد وضع علاقة الذات بالموضوع وضعا خاصا • فالفنان انما يبدأ عمله ـ متخليا عن كل ارتباطه بالواقع الموضوعى ـ بمحاولة تصوير انفعالاته ، أو أكثر من هذا ، ان انفعالاته ذاتها بشكل تلقائى هى التى تصنع التصوير • وفيها تصبح لمسة اليد وشكل ضربات الفرشاة المباشرة هى المنفذ الآلى لمشاعر الفنان

ومزاجه . وهذا ما يبدو واضحا في تصوير كاندنسكي وميبرو . ولذا يعرف هذا الاتجاه « بالتعبيرية الذاتية » (١)

أما التعبيرية الجديدة أو التعبيرية الموضوعية فقد بدأت على خلاف التجريديات من الاهتمام بصور الواقع الخارجي . الا انها مع ذلك لم تكن تعنى بتسجيل الواقع ونقله نقلا حرفيا ، كما انها لم تكن تتقيد – كالكلاسيكية والاكاديمية والواقعية والفوتوغرافية – بعملية تصوير لمشابهة . ومن هنا تقف التعبيرية الموضوعية في طريق متسع بين التأثيرية والواقعية . وهذا هو الموقف الذى أمكن أن يتخذه كوكوشكا – والذى أصبح هو ذاته الاتجاه الذى سار فيه فنان مثل رووه ، ونولد ، وهوفر ، وبيخمان . فكوكوشكا انما يبدأ من « تصوير النمط أو الشخصية التعبيرية للموضوع . فبدلا من رسم شجرة ، نجده يرسم تقلصاتها وتشنجاتها أو قوتها . وفي ذلك يصبح الصدق هو هدف النسق أو الطراز الجمالي » (٢) .

ومعنى ذلك أن الفنان انما يتخذ من موضوعات العالم الخارجي أساسا له . ولكن هذه الموضوعات لا ترسم في استقلال عن مشاعر الفنان الذاتية . ان كوكوشكا يصور انفعاله هو عن الموضوعات بحيث تظل محتفظة بجوهرها الواقعي حتى يجعلها تنتمى الى العالم الخارجي . وذلك ما يعرضه هربرت ريد في صيغة أخرى : « ان النزعة التعبيرية في الفن عندما نحاول أن نصفها ، ليست هي الحقائق الموضوعية للطبيعة ، كما ليست هي أية فكرة أو مقصد تجريدي يقوم على هذه الحقائق، ولكنها المشاعر الذاتية للفنان » (٣) .

نقطة الصراع الأساسية :

لقد كانت ظروف الحياة الواسعة في حاجة الى تفكير كوكوشكا الجديد . ففي عام ١٩١١ عاد الى فيينا مرة أخرى بعد أن ظل في برلين طيلة عامين ، تمكن فيها من رؤية أعمال « مارك شاجال » و « بيكاسو » عن قرب . وكانت ثمرة هذه الخبرة الجديدة هي لوحة « الهروب الى مصر » . لقد بدا الاثر التكعيبي في هذه اللوحة واضحا تماما ، وخاصة في حله مشكلة المساحة . فقد بدأ من تقسيم اللوحة الى مساحات تفصلها خطوط عريضة تذكرنا مباشرة بتكنيك الزجاج المعشق ، هذا التكنيك – وهو في الوقت ذاته رؤيا ومنهجا – الذى كانت تدور حوله معظم محاولات التعبير بين التعبيريين الجدد ، وبوجه خاص محاولات «رووه» و « بيخمان » ، ومن بعده « اميل نولد » . وقد حاول كوكوشكا أن يظهر في هذه اللوحة نفس الأثر الذى يتركه انعكاس الضوء على النوافذ والأبواب المصنوعة من مادة الزجاج المعشق حتى يبدو شفافا متألقا . فهو أسلوب تمكن كوكوشكا من استخدامه فاعطى اللوحة – كما يقول برنارد بولتمان – نوعا من السطح الكرستالى الرقيق . ومن الناحية الأخرى يمكن أن نرجع طريقة حله للمساحة الى تأثير « جان فايون » عليه ، هذا الفنان الذى شارك بيكاسو في اقامة التكعيبية . ولكن يبدو أن هذا الأسلوب لكونه يعتمد على براعة الفنان وحيله التكنيكية ، وتلاعبه بالمواد الحرفية الخالصة قد جعل كوكوشكا ينصرف عن الاستمرار في استخدامه وتطويره .

أما من ناحية حياته الاجتماعية في ذلك الوقت ، فقد أخذت تسير على ذلك الدرب الذى خططه لها الفنان . فقد أصبح مدرسا في مدرسة الفنون والصناعات ، وفي العام التالى ، عام ١٩١٢ ، أصبح محاضرا هاما في أكاديمية الأدب والموسيقى في فيينا . وما كاد العام التالى يقبل حتى سافر الى ايطاليا في رحلة جعلته يعيد النظر في أسلوب « تونتريتو » الجذاب الشديد التعبير . وفي هذه الفترة كان قد أنهى أهم أعماله « لعب أطفال » . كان واضحا من أسلوبها الجديد تأثره واهتمامه بالفن اليابانى . كان هدفه هو أن يظهر البراءة الجميلة التى لم تدنسها بعد قسوة الحياة الحديثة وعنفها ، في شكل رومانتيكي الى حد ما . لقد كانت ألوانها حارة ملتهبة كألوان فان جوخ . أما درجاتها البعيدة التى تسبح في خلفية اللوحة فقد بدت ناعمة للغاية ، تذكرنا بفريسك الكنائس الباروكية في فيينا . ثم لوحة « طبيعة صامتة مع خراف » ، وقد اعتبر نفسه عندما أتم هذا العمل انه أخ روحي للرمزيين الفرنسيين والشاعر النمساوى « جورج تراكل » الذى كان له تأثيره الواسع على كل فنانى فيينا . وفي لوحة « عروس الريح » التى بدأ فيها عام ١٩١٤ كان يكشف عن تكوينها العام عن محاولة التعبير عن العنف والحركة التى تخلفها الرياح في الطبيعة ، وذلك من خلال توزيعات لون واحد .

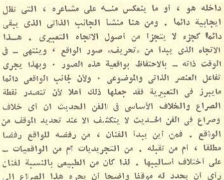
لقد أحيا كوكوشكا بذلك فكرة المنظر الطبيعى بعد أن انتهى مع سيزان عام ١٩٠٦(٤) ، وهو وحده الذى اعاد بناءه . ولكن بينما كان سيزان يرسم منظره الطبيعي بشكل وصفي تحليلي كما لو كان مصفى تحت أشعة اكس ، وهو يحللها ليرجعها مرة أخرى الى أجزائها المركبة ، فان كوكوشكا كان يجسد الواقع والمنظر الطبيعي باضفاء العامل النفسى الذى يحرك كل هذا . ومن هنا بالذات بدأ يقاوم التركيبات الشكلية المجردة في الفن . ان الفن ليس لغة الشكل فحسب ، بل انه وسيلة لصياغة الواقع الذى نعيشه أول كل شيء ، والذى يفترض أساسا وجود هذا الواقع ، ووجود الانسان بالتالى . وذلك لان تعبيرية كوكوشكا الجديدة هو وسيلة لتصوير الانفعال الانسانى ، ومن ثم الحركة التى تنشأ نتيجة لهذا الانفعال . بينما كانت التأثيرية والتجريدية والمستقبلية تبحث عن مجرد الوصف والتحليل الذهنى لصور الواقع المجردة في مخيلة الفنان . ان اضفاء العنصر الانسانى – أو بمعنى أدق الرؤيا الانسانية – للعالم مع الاحتفاظ ، في نفس الوقت ، باستقلاليته وموضوعيته هو مايميز فن كوكوشكا . فالمنظر الطبيعى عندما يبدأ كوكوشكا في تصويره فانه يصبح أو يتحول – على حد تعبيره – الى صورة شخصية . ومعنى ذلك أنه يرى فيه ما يعمل في

1) *Encyclopedia of the Arts*, edited by Runes and Schrickel, New York, 1940, p. 340.

(٢) المرجع السابق

3) H. Read : *The meaning of art*, Pelican, 1954, p. 161.

(٤) مجلة The Listener من مقالة ت.ج. روزنتال The Painter as Humanist سبتمبر ١٩٦٢ .



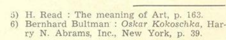
داخله هو ، أو ما ينعكس منه على مشاعره ، التى تظل ايجابية دائما . ومن هنا منشأ الجانب الذاتى الذى يبقى دائما كجزء لا يتجزأ من أصول الاتجاه التعبيرى . هذا الاتجاه الذى يبدأ من «تحريف» صور الواقع ، وينتهى – فى الوقت ذاته – بالاحتفاظ بواقعية هذه الصور . وبهذا يجرى تفاعل العنصر الذاتى والموضوعى . ولأن لجانب الواقعى دائما مايبرز فى التعبيرية فقد جعلها ذلك أهلا لأن تتصدر نقطة الصراع والخلاف الأساسى فى الفن الحديث ان أى خلاف وصراع فى الفن الحديث لا يتكشف الا عند تحديد الموقف من الواقع . فمن أين يبدأ الفنان ، من رفضه للواقع رفضا مطلقا ، أم من تقبله . من التجريديات أم من الواقعيات – على أختلاف أساليبها . لذا كان من الطبيعى بالنسبة لفنان رأى أن يحدد له موقفا واضحا أن يجره هذا الصراع الى معتركه .

وقد بدأ هذا بالفعل فى حدود عام ١٩١٤ . ففى هذا التاريخ بدأ الخلاف الجذرى واضحا بين التعبيرية وبين الفن الشكلى الخالص ، من التكعيبية حتى التجريدية . وكان رصيد التعبيرين الجدد فى هذه المعركة هو أستخلاصهم « المعنى » من الواقع حولهم ، ومن الرموز والمعانى والتشبيهات الكامنة بعزارة فى الفنون البدائية ، وكذلك فى الفنون القديمة ، من ما يكل أنجلو والجريكو واخيرا من تعبيرية فان جوخ الشديد التأثير . الا أنه فى ظروف تاريخية وحضارية معينة جعلت من الفن محض وسيلة لاجراء بعض التجارب الشكلية والتكينكية الخالصة ، أصبح فيها نمط الفن الذى يبدأ من تجاوزه لمرحلة التجارب الشكلية المجردة ، باحثا عن معنى العالم ومغزى وجود الانسان والكون ، محتفظا مع ذلك بواقعيته اساسا ، هو فن لا بد أن ننتظر انعزاله وسط التيارات الشكلية الحديثة . لقد بدأ فى عزلته حقا منذ أن تمكنت حركة الفن الحديث من اقصائه بعيدا ، مرفوقا ببطاقة «أدبى» . وربما كان من هنا يمكن ادراك الاسباب التى من أجلها لم تلق الاضواء الكافية على فنان تعبيرى ككوكوشكا . ان كل اتجاه فنى معاصر يتخذ من الواقع أساسا له ، ومن رفض النزعات الشكلية المحضة قد أصبح اتجاها محدودا ، دائما مايوصم بالادب . فهو اتجاه يراه فلاسفة الفن الحديث لا يعبر اهتمامه للواسطة الفنية النوعية التى يستمد منها وجوده الخاص . وهو تقسيم ، كما نراه ، مفتعل أشد الافتعال للفن بما يقيمه من تناقض شكلى بين أنواع الفن وثنائية فاصلة لاتقبل الحل . ومن نتيجته النهائية أن يصبح الادب هو فن المعنى ، بينما يصبح الفن التشكيلى هو فن الشكل . وهذه المشكلة هى التى دفعت ناقدا كهربيرت ريد الى القول «بأن التعبيرية اما تكتسب بقاؤها بفضل المعنى الأدبى للكلمة » (٥) . ونفس المشكلة هى التى جعلت أندريه فورج يصرح من بعده فى حديث له مع كوكوشكا عن حياته وفنه ولوحاته بانه «يبدو من المهم أن نعرف كيف يصور هذه اللوحات باحساس أدبى « أن مشكلة الواسطة الفنية medium هى المشكلة الاساسية هنا . فالفن الذى يستخدم واسطته الفنية غير الفن الذى « يخدمها » . وعلى خلاف ما يراه عديد من منظرى الفن الحديث تبدو المادة الوسيطة فى أغنى درجاتها التعبيرية عندما ينجح الفنان فى السيطرة عليها . فالالوان والخطوط والمساحات هى وسيلة الفنان الطيعة للتعبير عن أنفعاله . وذلك ما يبدو واضحا تماما عند كوكوشكا . الا أن مشكلة التعبير عن معانى الواقع ورموزه الباطنة ظلت تشغله زمنا طويلا . فقد كان يريد التعبير عن أشياء عديدة يرى أن اطر الفن الحديث لا يمكن استيعابها . بل أن مادة الفن التشكيلى الوسيطة ذاتها ليس فى مقدورها بسهولة « ترجمة » هذه المشاعر . لهذا فقد بذل عديدا من المحاولات « لوضع لغة بصرية مكان اللغة الكلامية » . وقد قال فى محاضرة له عن «رمبراندت» الذى كان كثير الاعجاب به : «انه اذا كان لدى الفنان القدرة على رؤية الصدق فى الواقع الذى يراه ، فان هذا وحده كفيل لوعينا به عن طريق البصر ، أكثر من أى معنى يمكن أن تحمله الكلمات نفسها» (٦) .

وفى مكان آخر نراه يصف ملامح تعبيريته الجديدة : «اننى أستخدم اللون ليس فقط لاغناء اللوحة التى ستتحول لهذا الى محض زخرفة ، ولكن للنفاذ بشكل أكثر عمقا الى الموضوع . ان الشىء الذى أود تحقيقه فى عملى هو فى رؤية الفكرة التى تكمن خلف الواقع . لاختراق العالم اللامرئى بالوسيلة المرئية ، وهى نفسها الرغبة التى تتملك كل الفنانين ، وخاصة الفنانين التعبيريين ، عندما يكون العالم «اللامرئى» هو عالم الانفعال الشخصى» . أن المشكلة التى يواجهها كوكوشكا هنا هى مشكلة التعبير عن تحول العنصر الفردى الى النموذج العام . ويتركز حلها فى مقدرة الفنان



الطريق



5) H. Read : The meaning of Art, p. 163.
6) Bernhard Bultman : *Oskar Kokoschka*, Harry N. Abrams, Inc., New York, p. 39.

على استخلاص الملامح العامة للموضوع العينى ، المحدد ، الماثل أقامه . فالذى يثير أهتمام الفنان ليست هى ملامح هذا الشخصى المعين أو ذاك ، ولكن « دلالة » هذه الملامح فى تمثيلها لحالة انسانية عامة . ذلك لان الفنان الذى يبذل كل طاقته فى تسجيل العنصر الفردى الخاص لن يصبح — على حد تعبير ريد — الا مجرد «عالم نفسانى يستخدم التصوير» . فهناك لهذا نوعان من الصور الشخصية ، نوع يعتمد اعتمادا مباشرا على عملية التسجيل النفسانى الفردى ، ونوع آخر لايراعى الا القيم الجمالية ولايعنى الا بالعلاقات الشكلية للمساحة واللون ، فتكون قيمته هى مجرد قيمة الطبيعة الصامتة . الا أن هناك نوعا مخالفا لكل هذا يسميه «ريد» بالنوع ذى «الاهتمام الفلسفى» . وتصوير اوسكار كوكوشكا هو من هذا النوع . ويستطرد ريد فى وصفه لهذا النمط الفلسفى فى التصوير : « ينبغى علينا أن نؤكد أن الفنون التشكيلية هى فنون بصرية تبدأ من العين فى التعبير عن حالة الشعور . فلو كان لدينا أفكار نريد التعبير عنها ، فان أفضل واسطة هى اللغة ... أن عمل الفنان ليس فى تصوير أفكار كهذه ولكن فى مشاركة رد فعله الانفعالى بالنسبة لهذه الافكار » (٧) .

عملية التحريف

فالفنان هنا يستخدم الضوء والمكان واللون والخط ، وهذه كلها وسائله ، لكى يقدم لنا خبرته الفردية الخاصة عن ذلك العالم المشترك . وهو يبد عملية « تحريف » صور الواقع كى يقدم لنا هذه الخبرة الفردية . فليس من دور تحريف الخطوط والتحول عن استعمال الالوان الفعلية أن يزيد من قيمة التأثير الجمالى فحسب . بل هما يؤديان أيضا الى تضاعف القوة التعبيرية للوحة فى التى تكون لهذا مجرد وسيلة لنقل قطاع مستعرض للحياة فى لحظة معينة . بل انما يعاد بناؤها وتنظيمها لكى تعبر عن رؤية الفنان التخيلية . ومن هنا جاء مفهوم كوكوشكا الجديد عن المنظور . وكان ذلك فى بداية عام ١٩٢٧ عندما أتم رسم لوحة « الأسود » . وفى هذه اللوحة يبدو نظام المنظور الجديد الذى قدمه واستخدمه واضحا من الوهلة الأولى . فقد قاده اتجاهه لاستخدام عنصر خداع البصر فى تناول المساحة الى تغيير أساس المنظور القديم . ولهذا لم تتحول اللوحة عنده الى مجرد تصوير سطح ذو بعدين هو مادة اللوحة ذاتها . فهذا النوع من التصوير يرفضه الفنان : « اننى لا أرضى بتلك الفكرة التى تقول بأن فن التصوير ينبغى أن يفهم كزخرفة ذات بعدين » . ولكن كوكوشكا يرفض من الناحية الأخرى ، ذلك التقيد الكلاسيكى التقليدى لفكرة المنظور القديم ، حيث تحترم نسب أبعاد الأشياء . ان أول تحطيم لنظرية المنظور القديم هو فى خلط ومزج الأبعاد . فالبعيد كالقريب لم يعد بعد يحتفظ بنسبه الطبيعية . كما لم تعد الأشياء توضع على المسافات المتعاقبة حسب قربها وبعدها من نقطة الرؤية ، كالألواح المستقيمة المفرودة . بل ان تحول العالم عند الفنان الى ما يشبه البيضاوى : الأشياء المستقرة فى الوسط تبدو فيه طبيعية النسب الى حد ما ، ثم تأخذ الأشكال فى الاستطالة والانسحاب والتكور عند الأطراف . ان ذلك هو نوع من التحريف يعتمد على نظرية بصرية تعرف بالاستجمية Astigmatism أو التكور اللابؤرى وفيها نجد أن أشكال الأشخاص والأشياء الاقرب الى أطراف اللوحة انما تتخذ شكلا كمثريا مائلا الى الخارج . هذا علاوة على انحناء الخطوط المستقيمة نحو الخارج Cushion distortion كما نجد أن بعض خطوط اللوحة انما تبدو حادة فى نفس الوقت الذى تبدو الخطوط الأخرى العمودية على الأولى غير حادة .

ولم يكن كوكوشكا المبتكر لهذا النوع من التحريف ، فقد قامت على أساس أفضل أعمال بعض الفنانين الكلاسيكيين الكبار أمثال « تشيان » و « روبنز » و « الجريكو » . وهو ما يبدو واضحا للغاية فى لوحة الجريكو « انقلاب القديس موريس » وكذلك فى لوحة « موقع طليطلة » ، حيث تبدو السماء والأرض فيها وكأنما يجذبان ، كل الى ناحيته ، المدينة المصورة فى مركز اللوحة .

ان كوكوشكا فى هذا مثل الجريكو ، الذى تترجم أعماله فى صدق الروح الباروكية ، تلك التى تعتمد أساسا على الاحساس بالزمن وحرية التشكيل والصياغة . الا أن احساسه التراجيدى للحياة — مثل الجريكو أيضا — لايمكن أن يهبط الى مستوى التكنيك الخيالى (الفنتازى) الخالص للطراز الباروكى . ان تحديد « هنريش فولفلن » للطراز الباروكى انما يلقى الضوء هنا على أهم المؤثرات التى عملت على تكوين مفهوم كوكوشكا للتصوير ، يقول ان الباروك هو « حركة تورد الى كتلة » . وهذا التعريف يذكرنا بتحديد « جون ديوى » لعنصر الايقاع فى الفنون التشكيلية ، التى فيها تتحول طاقة الحركة الى طاقة وضع . وعملية التحول هذه هى — فى حد ذاتها — ضرب من التحريف لصور الواقع . وهو مانجده واضحا أيضا عند مايكل انجلو — هذا الأب العريق لفن الباروك — وهو من الفنانين القلائل الذين أسهموا فى بلورة مفاهيم كوكوشكا الفنية ، وقد قال عنه بوضوح — فى حديثه مع فودج : « ان مايكل انجلو هو أستاذى المقدس » .

لقد أفضى هذا النوع من التحريف الى تصور «مفهوم العالم كشىء محدد بدائرة » (٨) ، كل الأشياء فيه تبدو وكأنها تسبح فى مساحات ومسافات لا نهائية . فاللوحة ، اذن ، لم تعد مجرد وسيلة لالتقاط قطاع مستعرض من الواقع ، كما تقدمها الفوتوغرافيا بل أصبح فى امكانها — بفضل هذا النوع من التحريف — أن تعيد بناء الواقع ، وأن تمتلك الامكانية الفعلية لاستخلاص دلالته ومعناه . وبهذا يصبح العالم الخارجى هو عالم كوكوشكا الداخلى . وتقترب الأشياء البعيدة كى تلتحم فى نسيج واحد مع مشاعر الفنان ومدركاته . وفى هذا تفسير لذلك المبدأ الذى حافظ عليه كوكوشكا عند الصور الشخصية (البوتريهات) ، وقد لخصه عندما قال : « اننى لا أستطيع أن أرسم أى

7) H. Read : *The meaning of Art*, p. 161.

(٨) مجلة The Listener .. من مقالة ت.ج. روزنتال سبتمبر ١٩٦٢ .



قوة الموسيقى
١٩١٩

انسان ، فقط أستطيع تصوير هؤلاء الناس الذين أتعاطف معهم ... انني أستطيع أن أرسم فقط ذلك الشيء الذي يدور في عالمي ... وينبغي لهذه الصورة الشخصية أن تكون مناسبة » (٩) .

ان كوكوشكا هو من ذلك النمط من الفنانين التعبيريين الذين تنصب عنايتهم الرئيسية على صدى الأشياء المتميزة في نفوسهم . واتجاههم هو اتجاه المشاركين الذين يتأثرون بكل ما يجرى في الحياة . فكل موضوع انما يلعب دورا معينا ، وكل حادثة هي حدث في شئونهم الخاصة . والاستجابة لديهم — كما يقول جنكنز — أعظم أثرا من الشيء الذي أثارها ، « ويرى مثل هؤلاء الفنانين جوهر الأشياء الحقيقي كامنا في المعاني والقيم التي يراها الناس فيها : العواطف التي تثيرها الأشياء والتاملات التي تبعثها ، والأحلام التي تحركها ، والألوان والانفعالات التي تغذى بها عزلة الانسان الباطنية — ففي هذه المعاني تكمن أهمية الأشياء . ويسعى هؤلاء الفنانون الى ابراز أنفسهم في الأشياء — أو ربما الأفضل هو القول استيعاب الأشياء في نفوسهم » (١٠) .

لقد ارتبطت تعبيرية كوكوشكا — وهي التي تبلورت في أوائل هذا القرن — بنزعة بدائية وتلقائية هي جزء لا يتجزأ منها . ان رفضه للحياة الحديثة (المودرن) قد أفضى الى كرهه لكل مظاهر هذه الحياة . وقد اعتبر لهذا أن كل تقدم تكنولوجي وحضاري هو مجرد زخرفة وتزين للحياة الانسانية « الأصلية » ، ومن ثم يكون هذا التقدم منفصلا عن مجرى التقدم البشري وخارجا عنه . ومن هنا منشأ مفهومه المثالي الخالص ، أو بمعنى آخر ، اشتراكيته الخيالية . فقد دعي في يوم الى زيارة لنيويورك لتصوير مدينة روكفلر ، وعندما رآها للوهلة الأولى أصابته صدمة عنيفة تجاه مظاهر هذه المدينة ، « لأنها لم تأخذ نموها الأصلي الطبيعي ، ذلك الشيء الذي أحبه في أي مدينة ».

وقد ارتبط موقفه الذاتي بمفهوم تلقائي للفن . فالفن عنده نشاط انساني أصيل ، يمارسه الانسان لأنه جزء من طبيعته ككل كائن حي ، وهو ابداع يقوم أساسه على المشاعر والأحاسيس التلقائية المباشرة ، بحيث أن تدخل النشاط الذهني والعقلي هو تقييد له وعرقلة لاستمرار ، وهو يقول : « كلهم يتحدثون عن النظريات والشكل وعن كل ما يشابه ذلك . الا أن هذه الأشياء لا تثير اهتمامي أبدا ... انني أكره النظريات » (١١) .

ولكن قد يبدو هذا القول غريبا ، لا لأنه يصدر من فنان — اذ اننا عادة ما نسمع من الفنانين بأمثال هذه التحديدات المثالية في اظهار تلقائية عملية الخلق الفني القائمة على الالهام ولا يتدخل فيها بحال أي معرفة أو ادراك ذهني — ولكن لأنه قول يصدر من أستاذ يدرس الفن ، من مؤسس لأكبر مدرسة معاصرة في الفن في أوروبا ، وهي « مدرسة الرؤية » في سالزبورج .

مدرسة الرؤية :

الا أن معرفتنا لمنهج هذه المدرسة سوف يساعدنا بالطبع على تفهم ان هذا التناقض — التناقض بين الفن كدراسة والفن كعملية ابداع حر — هو أساسا تناقض شكلي . فنفس الموقف الذي التزمه الفنان في عملية الخلق الفني قد التزمه هنا في تدريس الفن . لقد ظل يؤمن بأن الفن اذا تحول الى مجرد تطبيق مجموعة محدودة صارمة من القواعد المسبقة فسوف يفقد جوهره الحقيقي ، وعلى هذا تكون أولى خطوات أي فنان هي في رفض أمثال هذه

(٩) مجلة The Listener من حديث Andrew Forge مع كوكوشكا . سبتمبر ١٩٦٢

(١٠) ايردل جنكنز : الفن والحياة . ترجمة أ . حمدي محمود . ص ٢٩٨ .

(١١) حديث أندريه فورج .

القواعد المسبقة ، ومحاولة تكوين رؤية خاصـــة للواقع ، للطبيعة ، للعالم المحيط . وهـذا معناه أن يوسـع الفنان من نطاق معرفته بالأشياء ـ والأشياء الطبيعية المصطنعة كما تقدمها الدراسة الأكاديمية . أن كوكوشكا يصف هنا منهجه الجديد فى تدريس الفن ، موجها قوله الى تلاميذه من الفنانين الشبان : « لا تقرأ كتبا فى الفن . ان كل شىء يتركز فى تعريض عينيك ، وحينئذ ربما يمكنك ـ لو كنت مرنا وخضـوعا جدا ونقيا وصـافيا للغاية ـ أن تتجاسر فى الذهاب الى المتحف ، وعندئذ تجول فى أنحائه حتى تسقط الأشياء أمام عينيك » ويستطرد كوكوشكا فى عرض منهجه لتلاميذه الشبان : « لا تتركوا الطبيعة جانبا ، لا ترسموا فى الاستديو ، ففى الاستديو يوجـد الفقر والفراغ . انكم فى حاجة الى الاحساس بالحياة حولكم ، لأنه فيهـا القوة والنشاط والانعاش ، انكم فى حاجة الى جو محيط ، ويمكنكم أن تحصلوا عليه، فقط على مدى صلتكم بالطبيعة». ويقول كوكوشكا فى حديثه مع فورج : « لقد أتى الى هؤلاء الشبان من أرجاء الدنيا الأربعة . وفى كل يوم أواجه كلا منهم بصدمة ، اننى بهذا أفتح عيونهم ، وأعطيهم امكانية أن يجربوا شيئا ما كاحساس لم يكن قد جربوه أبدا من قبل . وعندئذ أرسلهم الى متحف ، أعلمهم أن يشـاهدوا هـذا الأستاذ الفلمنكى أو ذاك ، أن يروا هـذه اللوحة الخاصة المعينة ، ثم يعودون وهم فى حالة من التمزق انهم يقرؤون عن رسـام معين ، كتبا وكتبا ، ولا يرون أى شىء . والآن يستطيعون أن يروا .. ذلك هو نظام تعليمى . اننى أجعلهم يعملون كالعبيـد ، وكلهم يصرخـون من أول أسبوع لأن العمل شاق وصعب للغاية . وفى آخر أسبوع يصرخون عندما يضطرون أن يتركونى » .

ان عين الفنان هى نافذته المفتوحة على العالم ، وهى ترى أشياء وتتمكن من التقاط أشياء لا تقدر على التقاطها أى عين عادية . فهى عند الفنان تحتاج الى دربة وتمرس خاص . من دوره أن يوسع دائرة معرفة الفنـان بالعالم . وعندما تتحول عين الانسان العادى الى عين فنان ، مثقفة ومدربة على رؤية أدق الأشياء والاحساس بأعقد العلاقات وأكثرها تشابكا ، فسوف تتمكن من معرفة ما يبدو مخبأ وراء المظـاهر الخارجية والأقنعـة الشـكلية . ولكن كيف تتحول عين الانسان العادى الى عين فنان مدربة ومثقفة ؟ يقول كوكوشكا : « ان عينى كالأضواء الكاشفة تماما ، فى امكانها أن تذهب بطريقة أكثر عمقا فيما وراء الجلد . ففى مقدورى أن أروض الناس بسهولة تامة ، انك لتعلم اننى قد اكتسبت ثقتهم ، وذلك ما يساعدنى . لقد اعتدت الناس ، ولكن احساسى هو احساس بصرى تماما ، وتتبع رؤيتى كذلك قواعد محددة مؤكدة ، وذلك حسب ما أعرف ، فحينما أشعر بالامتلاء تكون النهاية . انها عملية تشبه قراءة كتاب . اننى أركز فى الكتاب ، فى الكائن البشرى ، وآخذ فى قراءته من خلاله . وربما أتمهل لحظة فى تأمل الوجه الحقيقى لوجوده ، وعندئذ أغلق الكتاب ، فى ذلك الوقت يعتبر منتهيا بالنسبة لى ، ولن أعرف هـذا الكائن البشرى بعد ذلك أبدا .. ان عينى تأخذ فى تنـاول كل شىء . واننى لاستثار من عينى . بدون عينى أصبح مفقودا.. ان الرؤية بالنسبة لى قد أصبحت هى اللغة الطبيعية تماما ولم تكن اللغة هى أول أو أفضل أو أكثر الطرق الطبيعية العادية لاقامة صلات وعلاقات . ان الشىء الذى كنت أرغب فيه هو اقامة صلات مع العالم من خلال عينى » .

لقد كانت فكرة تكوين « مدرسـة الرؤية » فكرة قديمة ظلت تراوده كثيرا ، وفى صيف كل عام كان يعتزم تنفيذها ، حتى جاء صيف ١٩٥٣ ، وفيه تم افتتاح المدرسة. لقد كان يريد تعليم الانسان كيف يتمكن من رؤية الحقيقة بعينه . فبدلا من عملية التسجيل والتقرير نجده يضع نفسه ـ كما يقول روزنتال (١٢) ـ فى مكان بعيـد قصى ويرينا مايراه هو ، وماسنراه أيضا لو كنا نملك عينين . ولهذا يصبح من أكثر الأشياء أهمية أن ندرك أن أكثر لوحات المناظر الطبيعية التى رسمها تظهر كأنه قد رسمها من أعلى . ان الجانب الذاتى والموضوعى ليتفاعل تفـاعلا متبادلا وخلاقا عند تعبيرية كوكوشكا . انه يضع نفسـه مكان الشىء المرسوم والموضوع المصور ، ثم يراه كما لو كان هو الوحيـد الذى يراه ، ولكن الأشياء والموضوعات لا تندمج مع احساسه الذاتى بها اندماجا خالصا ، فسوف تظل الأشياء رغم ذلك بعيدة عنه ، ليست تماما فى متناول يده ، فى قبضته . سوف يظل البعد الموضوعى ـ ان صح التعبير ـ ماثلا أمامه . فالتناقض بينه وبين العـالم الخارجى هو الذى يشكل فى فن كوكوشكا قمة الصراع الانسان . ان عظمة أعماله انما تكمن أساسا فى تصويره لهـذا الصراع وبكل ما فيه من طاقة انسانية لا تهدأ نحو اقراره لصالح الانسـان .

لقد كانت مهمتـه الأساسية تتركز فى تعليم الفنـان كيفية أن يصـور أحاسيس النـاس الداخلية الصادقة ،



(أدولف لووس) ـ ١٩٠٩

(١٢) من مقالة روزنتال السابقة .



بورتريه — التعبيرية الجديدة

بلا زيف أو افتعال ٠٠ لذا نجده لا يعترف بجو الرسم ، وهو لا يبدأ الرسم من النماذج الجالسة بلا حراك ، كالطبيعة الصامتة (الميتة) ، ولكن يبدأ من اعطاء هذه النماذج حرية الحركة الكاملة ، حتى يتصرفوا تصرفا طبيعيا ، فيمكن ان يقرأوا وأن يمشوا ويتكلموا ٠ ان الفنان هنا فى حاجة اليهم ، فقط كما يودون هم أن يتصرفوا لو كانوا منطلقين بحرية ، وليس تحت ضغط ٠ وكوكوشكا يشبه هذه العملية ، بعملية فتح العلب ٠ وهو يسمى هذا النوع من الفنانين « بفاتحى العلب السيكلوجيين » ، فالفنان هنا يقوم ، بالفعل ، بفتح ذلك الغطاء الذى يغلف نفس الانسان ، وبنزع ذلك القناع الذى يرتديه الناس الذين تبدو تصرفاتهم وحركاتهم وايماءاتهم مصطنعة ، وخاصة فى المجتمعات التى تحتاج دائما الى أكبر قدر من المصطلحات التقليدية والشكلية ٠

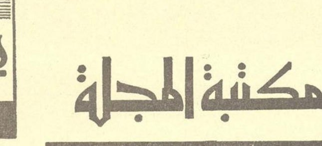
التقاليد الاغريقية اللاتينية :

ولكن هل يعنى ان كوكوشكا لكونه يرفض التقاليد الاكاديمية لجمودها وعدم مقدرتها على تمثيل طبيعة الحياة الحديثة والتعبير عنها ، انه يرفض كل تقاليد ؟ كلا ٠ فالفن عنده لا يعيش بلا تقاليد ، والمشكلة لا تبدأ الا عند انتماء الفنان لتقاليد فنية معينة ٠ لقد كتب عديد من نقاد الفن كثيرا عن محاولات كوكشكا وجهوده العظيمة أيام دراسته فى سبيل احياء النحت البدائى والنحت الزنجى العشائرى ، والفن الشرقى بوجه عام ٠ وقام لهذا عام ١٩٢٩ برحلة طويلة زار فيها افريقيا وبلاد الشرق الأوسط ومصر ٠ الا انه لم يلبث ان فترت حماسته لانتظار نتائج هذه الجهود ، ثم تحول عنها مباشرة ٠ لماذا ؟ هذا مايجيب عليه كوكوشكا بقوله العميق الدلالة : « انك لا تستطيع ان تقلد فى المكان الذى لا يكون لك فيه جذور ٠ فليس عندى جذور فى أواسط افريقيا أو فى المكسيك القديمة أو فى الشرق الأقصى ٠ ينبغى عليك أن تكون أمينا » ٠ ان كوكوشكا لايرى نفسه دائما الا على انه فنان أوربى ٠ وجذور تقاليده لا يستقيها من أى مكان خلاف أوروبا ٠ وهو مايسميه بالطريق الأوروبى أو الطريق الاغريقى — اللاتينى ، ففيه يجد جذور ثقافته وحضارته ٠ ومن ثم فانه يشعر بالضياع الكامل عندما يفقد روابطه الضرورية بأسلافه الاغريق القدماء ٠ ومع ذلك فان احتياجه للتقاليد الاغريقية لا ينبع من مجرد الاحتياج للتقليد ، ولكن من حاجته الماسة لتلك الروابط الضرورية التى تربطه بالانسانية ٠ فمن هذه التقاليد يستمد كل ميراثه الروحى ، وهو يشعر بعمق الانتماء لتقاليد الفنانين الأوروبيين ٠ « كلهم قد أعطونى شيئا ما ، ودائما مايعطونى مرة بعد مرة ٠ اننى لا أستطيع العيش بدونهم ٠ ففى الوقت بعد الآخر ، آخذ فى التحدث مع واحد من هؤلاء الأساتذة ٠ فهى بالنسبة لى عملية محادثة ٠ اننى أقابل آلافا من الناس فى حياتى ، الا انهم لا يعطونى الكثير ٠ ولكن نصف ساعة أقضيها فى اعادة رؤية أستاذ قديم تخبرنى عن شئ جديد ، أقضيها وأنا مندهش ٠٠٠ ان ذلك يبدو لى كعائلة ممتدة عميقة الجذور ٠ ومن ثم فاننى أرجع دائما الى الاغريق القدماء ٠ لا أود أن أتجاسر مطلقا على الاستنساخ ، على التقليد ، لان ذلك هو الكفر واللعنة بعينها ٠ واحساسى بهذا انما هو نابع عن عقيدة عميقة » (١٣)

ان احساسه بضرورة الانتماء الى تقاليده الاغريقية انما يرتبط عنده — كما رأينا — باحساس عميق بالانسانية ٠ فهو يؤمن تماما بتلك الحكمة الاغريقية التى قال بها بروتاجورس : « ان الانسان مقياس كل الأشياء » ٠ فلو انعدمت من الانسان انسانيته فلابد أن يفقد المقياس ، وذلك مؤداه ان يفقد التناسب ، ويتحول المجتمع تبعا لذلك الى الفوضى والقسوة ٠ ان كوكوشكا يرى ان العالم اليوم انما تعتريه حالة عميقة من التوتر والصراع ٠ وهو توتر مرتبط بوجود فراغ فى عقول الناس ، فليس لديهم اتجاه عقلى ، لقد فقدوا هذا الاتجاه ٠ ونتيجة ذلك هى القسوة المرعبة ، هذا الاتجاه اللا انسانى ٠ وذلك كله انما يرجع الى فقد الحلقات التى كانت تربطنا بالماضى ، بالأجداد ، بالتقاليد ٠

ان هذه الفكرة الرئيسية عن الواقع قد أودعها كوكوشكا فى أول عمل درامى له ، وكان ذلك فى وقت مبكر للغاية ، فقد أتم كتابته عندما كان فى الثامنة عشرة من عمره ، وعنوانها « قاتل أمل النساء » ٠ فى هذه المسرحية نستطيع تلمس أولى بوادر اتجاه درامى كامل ، أخذ منذ تلك الفترة فى استكمال ملامحه شيئا فشيئا ، وهو الاتجاه التعبيرى فى المسرح ٠ هكذا تلتقى قدرات الفنان التعبيرى بشكلها المناسب ٠ فهنا يلتقى الحس التشكيلى مع الدراما عند فنان واحد ٠ لم يكتب كوكوشكا هذه المسرحية كنص درامى ، ولكنه ابتكرها من توه على خشبة المسرح ، لقد جاء هذا بوحى اللحظة ٠ فقد تملكته يوما هو ومجموعة من أصدقائه فكرة أن يقوموا بعمل مسرحية فى الهواء الطلق ٠ كانت هذه الفكرة فى حد ذاتها تستهويهم الى أقصى حد ٠ ولكن العقبة الوحيدة حتى هذه اللحظة كانت فى عدم وجود نص مسرحى لديهم ٠ كان الممثلون جاهزين ، وكان هناك كل شئ حتى الموسيقى ٠ لقد أدت حاجتهم لكتابة نص مسرحى فى ظروف كهذه ، اذن ، الى ضرورة ظهور نوع مخالف من الصياغة الدرامية الخاصة ٠ فالمشكلة ، اذن ، كما يقول كوكوشكا هى مشكلة أسلوب ، نمط ، كأسلوب يونيسكو وبريخت مثلا ٠

فالاطر الفنية ، اذن ، لا تظهر الا عند الحاجة اليها ٠ وتجئ أساسا لكى تمكن الفنان من تحقيق أهداف فكرية أو تكنيكية ٠ وتتحدد أشكالها ويتسع مداها على قدر ظروف عمل الفنان ٠




مكتبة المجلة

محاضرات في اللغة

تأليف : د . عبد الرحمن أيوب
(مطبعة دار المعارف ببغداد)

بقلم: د. أحمد مختار عمر

ان الدراسة اللغوية قديمة قدم الفكر الانسانى ، وواحدة من ثمرات البحث العقلى لحضارة عريقة ظهرت فى أنحاء متفرقة من العالم ، كالهند ومصر القديمة واليونان والصين وبلاد العالم العربى . ولكن علم اللغة العام ، بمفهومه الأكاديمى اليوم ، وبمناهج بحثه الخاصة، يعد من العلوم الحديثة نسبيا ، لانه نتاج القرن التاسع عشر ، وثمرة الاعمال المشتركة فى اوربا وأمريكا فى الاعوام الأولى من القرن العشرين . وان مكتبتنا العربية لا تزال فقيرة الى حد كبير فى هذا النوع من الدراسة اللغوية الحديثة ، اذ لايعدو ماأخرجته المطبعة فيه عشرات من الكتب ، على الرغم من وفرة ماألف فيه باللغات الاخرى ، وبخاصة باللغة الانجليزية . ولهذا فان صدور كتاب فى علم اللغة الحديثة باللغة العربية يعد كسبا عظيما للمكتبة اللغوية ، وسدا لفراغ كبير لا يزال يعانى منه الدارسون . ويزيد من قيمة هذا الكسب أن يكون المؤلف من المتخصصين فى الدرس اللغوى ،وممن جمعوا بين الثقافتين العربية القديمة والغربية الحديثة ، وضربوا فى كل منهما بسهم وافر ، وهو ماتحقق لمؤلف هذا الكتاب الاستاذ الدكتور عبد الرحمن أيوب الذى يشغل الآن منصب أستاذ ورئيس لقسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية فى كلية دار العلوم .

ويمتاز هذا الكتاب بان مؤلفه حين كتبه ، لم يحذ حذو الاقدمين فى كتبهم ، ولم ينقل الافكار اللغوية المعاصرة فى أوربا وأمريكا نقلا حرفيا ، وانما حاول من ناحيته أن «يتطور بالافكار اللغوية القديمة ، وأن يعالجها وفق المنهج الحديث» ، ومن ناحية أخرى أن «يعرب النظريات اللغوية الحديثة بعرضها فى نطاق المادة العربية» (مقدمة المؤلف) . وهناك خاصة أخرى يتميز بها هذا الكتاب ، وهى وضوح أفكاره ، ومحاولة المؤلف تقريب مايحويه من نظريات لغوية معقدة ، وعرضها فى أبسط صورة وأوضح عبارة مستخدما فى ذلك مقدرته التعبيرية ، وخبرته فى التدريس الجامعى قرابة خمسة عشر عاما ، ومستعينا ماأمكن بالرسوم البيانية والخرائط والصور .

وقد ذكر المؤلف فى صفحة العنوان أن هذا الكتاب يمثل فقط القسم الاول من دراسة واسعة بعدها ، وأنه سيقتصر هذا القسم على رسم مناهج لدراسة اللغة من الناحية الاجتماعية والنفسية ، ودراسة أصواتها ومفرداتها وقواعدها . ثم ذكر فى مقدمته أنه سوف يخص الابحاث

التطبيقية بقسم آخر سيظهر قريبا . وفى الحقيقة لايمكن عرض النظريات عرضا مجردا دون استخدام الامثلة التوضيحية ، وبدون تطبيق على الجزئيات ، ولهذا فاننا نجد الكتاب يجمع بين النظرية والتطبيق ، ويقدم القاعدة الى جانب المثال .

ولان المؤلف يؤمن «أن اللغة ظاهرة واحدة تتكامل فيها اللغة الفصحى ولهجاتها جميعا» (الخاتمة) فقد حرص حين قدم نظرياته على أن يربطها باللغة العربية الفصحى ولهجاتها القديمة والحديثة . وقد ركز من بين اللهجات الحديثة على لهجتى العراق ومصر بوجه خاص . وقد كان المؤلف على حظ كبير من التوفيق فى دفاعه عن دراسة اللهجات العامية ، وفى ازالة الشكوك والمخاوف من نفوس من ينكرون جدوى هذه الدراسة أو يحاربونها ، وذلك اذ يقول «قد يتوجس البعض خيفة من أن دراسة اللهجات قد تؤدى الى اضعاف الفصحى . ونحن هنا نفرق بين الدعوة لاستعمال اللهجات الحديثة فى مجالات الثقافة والعلم، وبين دراسة هذه اللهجات . وعالم الاجتماع يدرس الرذائل ولكنه لايدعو اليها . وكل مانريد أن نؤكده .. هو أن اللغة الفصحى تمثل جانبا واحدا من جوانب العربية ، ولن يكتمل فهمنا لاسرار لغتنا الا بالاحاطة بها فى جميع مظاهرها» (ص ٢٤٩ ، ٢٥٠) .

بدأ المؤلف كتابه بمدخل شغل الصفحات الاثنتين والثمانين الاولى ، ثم انتقل الى الموضوع الرئيسى وهو مادة اللغة فى الصفحات المائة والسبعين الباقية . وفى المدخل تناول موضوعات تعد من مقدمات علم اللغة أو قضايا تتصل باللغة ، وهى التفرقة بين المصطلحين فقه اللغة وعلم اللغة، ومعالجة موضوع نشأة اللغة وماهيتها ، وموضوع اللغة والمجتمع ، وموضوع انقسام اللغات الى عائلات لغوية ، ثم موضوع اللغة العربية فى نشأتها وتطورها ، وفى صورتها الفصحى أو فى لهجاتها القديمة أو الحديثة . وهذا الجزء من الكتاب لايكشف عن مواهب المؤلف الحقيقية ، ولايمثل مقدرته اللغوية ، لان أبحاثه فى الحقيقة تعد من هذا النوع المطروق الذى كثر القيل والقال فيه . فالتفرقة بين المصطلحين فقه اللغة وعلم اللغة سبق أن تناولها كثيرون منهم الاستاذ الدكتور كمال بشر فى كتابه «قضايا لغوية» (سنة ١٩٦٢) . والموضوع الثانى كذلك وهو أصل اللغة أو نشأتها من الموضوعات التى مل اللغويون الحديث فيها بعد أن طال النقاش حولها واستمر عشرات القرون دون جدوى . ولهذا يقول «فندريس» ان « مسالة أصل الكلام ليست من مسائل علم اللغة» . ومن أجل هذا قررت الجمعية اللغوية الفرنسية عدم مناقشة هذا الموضوع نهائيا أو قبول أى بحث فيه لعرضه فى جلساتها .

فاذا انتقلنا الى الجزء الثانى من الكتاب ، وهوالذى يتناول مادة اللغة نجده مقسما الى ثلاثة أقسام هى على الترتيب : الاصوات والمفردات وقواعد اللغة . وهذا الجزء هو صلب الكتاب وهدفه الاساسى ، وهو الذى ينبىء عن براعة المؤلف الحقيقية ، ومقدرته الفائقة ، ويكشف عن دقته وعمقه فى البحث والتحليل والاستنتاج . وقد اختار المؤلف فى هذا الجزء أن يجمع بين الطريقتين التزامنية والتاريخية فى التحليل اللغوى لانه يؤمن «بضرورة دراسة اللغة من جانبين مستقلين ، دراسة واقعها أى ظواهرها المختلفة فى عصر معين ... وهى الدراسة التى يطلق عليها اسم synchronic ودراسة تاريخ كل ظاهرة على حدة وهى التى يطلق عليها اسم diachronic » (ص ٢٤٩) .

اما قسم الاصوات فقد شغل أكثر من ستين صفحة، وتناول بالتحليل مادة اللغة فيما دون مستوى الكلمة ويشمل ذلك الصوت المفرد والتركيبات المقطعية . وحين يتحدث الدكتور أيوب عن أى مشكلة صوتية فانه يتحدث عنها حديث الواثق الخبير . ويكفى أن نعلم أنه يشرف على تشغيل معمل فى كلية دار العلوم يعد من أحدث معامل الدراسات الصوتية فى الشرق الاوسط ، وأنه سبق أن نشر بحوثا صوتية كثيرة أهمها كتابه «أصوات اللغة» عام ١٩٦٣ . وقبل أن يتحدث المؤلف عن كيفية انتاج الصوت اللغوى ، وطرق التدخل المختلفة فى مجرى الهواء التى تؤدى الى انتاج أصوات مختلفة ، تحدث عن أعضاء النطق بالتفصيل وهى الرئتان والقصبة الهوائية والحنجرة ولسان المزمار والبلعوم واللهاة والتجويف الأنفى واللسان وسقف الحنك والاسنان والشفتان . واستعان فى شرح وظيفة هذه الاعضاء وتحديد أماكنها بالرسوم والصور المختلفة . وبعد أن فرغ المؤلف من ذلك انتقل الى نقطة أخرى هامة وهى الحديث عن الأبجديات الصوتية الصناعية التى اخترعها اللغويون بعد أن ضاقوا ذرعابالابجديات الطبيعية المستعملة فى اللغات المختلفة . وقد ذكر المؤلف ان الغرض من وضع مثل هذه الابجدية هو توحيد الرموز الكتابية التى يستعملها علماء الاصوات فى دراساتهم للهجات واللغات المختلفة (ص ١١٥) . ولكننى اضيف الى ذلك سببا آخر وهو محاولة التخلص من أنواع الشذوذ الموجودة فى الابجديات الطبيعية ووضع أبجدية مثالية تمثل الصوت الواحد برمز واحد ، أو على حد تعبير دى سوسير «تمثل الاصوات المنطوقة بكل دقة » .

وقد اكتفى المؤلف بان عرض من بين المحاولات الكثيرة التى بذلها اللغويون ، آخر محاولة فى هذا الخصوص وهى تلك التى قدمتها الجمعية الصوتية الدولية التى أسست فى فرنسا عام ١٨٨٦ م . وكان ينبغى أن يشير – ولو فى ايجاز سريع – الى المحاولات السابقة لهذه المحاولة وأهمها محاولة عالم الاصوات الانجليزى Henry Sweet الذى سبق الجمعية الدولية بتقديم رموز صوتية عام ١٨٧٧ فى كتابه Handbook of Phonetics والذى أصبحت رموزه فيما بعد الأساس الذى بنيت عليه الابجدية الصوتية الدولية ، ولذا فانه يعتبر بحق أبا الابجدية الصوتية . ولما كان القارىء العربى قد يجد صعوبة فى قراءة الرموز الصوتية الدولية لانها مؤسسة على الحروف اللاتينية التى تكتب بها اللغات الاوربية المختلفة ، فقد رأى المؤلف أن يضع مقابلات لهذه

الرموز اختارها من الحروف العربية ، ووضع كل رمز لاتينى مع نظيره العربى المقترح فى جدول شغل صفحة ١١٦. وتلك محاولة جريئة ناجحة ربما كانت الاولى من نوعها فى اللغة العربية . وفى ختام حديث المؤلف عن الاصوات المفردة تحدث عن «الاصوات العربية» بادئا بآراء قدامى النحاة العرب التى يمثلها سيبويه ، ثم معقبا برأى المحدثين . وقد حرص المؤلف على أن يعرض صفات الاصوات العربية سواء فى الفصحى أو اللهجات ، وسواء فى القديم أو الحديث . ومن أهم ماتوصل اليه الباحث من نتائج قوله «والخلاصة أن وصف سيبويه للاصوات قد استعمل نفس الاعتبارات الثلاثة التى يعتمد عليها علم الاصوات الحديث وهى ذكر العضو أو الاعضاء التى تشترك فى التدخل فى طريق الهواء ، وذكر طريقة خروج الهواء ، وذكر همس الصوت أو جهره .. » (ص ١٢٣) . وختم المؤلف هذا القسم بحديث سريع عن المقاطع ثم عن النبر ، وهما موضوعان لم يلقيا من عناية الباحثين العرب الا القليل ، ولا يزالان فى حاجة كبيرة الى مزيد من العناية والدرس .

وحين ننتقل الى القسم الثانى الذى يتناول المفردات نجده يشمل موضوعين اثنين : أما أولهما فيتناول مصادر المفردات بالنسبة للعربية الفصحى ولهجاتها القديمة والحديثة . ويخلص الى أن «اللهجات القديمة واللهجات الحديثة واللغة العربية الفصحى زوايا ثلاث متكاملة يفسر مافى بعضها مافى بعضها الآخر ويكمله» (ص ١٥٥) ، وأن دراسة اللهجات أمر ضرورى «لتفسير بعض الامور المستغلقة علينا عندما تقتصر دراستنا على اللغة الفصحى وحدها» (ص ١٥٩) . وأما ثانيهما فيعرض «عددا من الوسائل التى تستخدمها اللغة لزيادة مفرداتها» (ص ١٦٤) . وقد ذكر المؤلف من بينها ست وسائل هى الاشتقاق والقلب المكانى والتغيرات الصوتية وتخفيف الصيغ وتداخل الصيغ والقرض اللغوى . وقد كان المؤلف يبدأ كل وسيلة بشرح مايعنيه بها ، ثم يثنى بضرب عديد من الامثلة عليها . فمن أمثلة القلب المكانى التى ذكرها «أنارب» فى اللهجة المصرية المقلوبة عن «أرانب» ، و «معلقة» المقلوبة عن «ملعقة» . ومن أمثلة التغيرات الصوتية كلمة «برتقال» التى تنطق فى المصرية «برتؤان» و «برتكان» و «برتجان» . أما تخفيف الصيغ فيعنى به المؤلف «أن ينطق بالكلمة مع نقص بعض أصواتها أو مع اختفاء بعض العناصر النطقية منها مما يجعل الصيغة المخففة لكلمة ما تبدو مختلفة عن الصيغة العادية للكلمة نفسها» (ص ١٨٨) ومن أمثلة ذلك «ماشاء الله» التى تنطق فى المصرية «ماشالله» . أما تداخل الصيغ فيعنى به المؤلف «توحد كلمتين أو أكثر توحدا لايمكن معه أن تقسم الصيغة الناتجة منه الى صيغ حرة وغير حرة» (ص ١٩٦) . ومن أمثلته كلمة «معلهش» المصرية التى يمكن أن ترد الى الاصل « ماعليه شىء » ، وكلمة « جاب » التى نشأت فى اللهجات الحديثة بامتزاج الفعل جاء مع باء الجر فى مثل العبارة «جاء بالكتاب» . أما القرض اللغوى فقد اعتبره المؤلف «من أهم وسائل التغيير فى مفردات اللغة» (ص ٢٠٠) ، وشرحه بانه «عبارة عن أن تأخذ لغة مفردات من لغة أخرى، لان مدلول هذه المفردات قد أخذ من أهل هذه اللغة الاخرى .. وقد يحدث القرض من اللغة الاخرى مع وجود ألفاظ فى اللغة المقترضة تؤدى نفس المعنى ، وفى هذه الحالة يكون الدافع للقرض تقليد أهل اللغة الأخرى لما لهم من مكانة اجتماعية معينة » (ص ٢٠١) . ومن أمثلة النوع الأول كلمة « تلغراف » و « تليفون » ... والنوع الثانى كلمة « مرسى » الفرنسية التى تستعمل فى اللهجات العربية المعاصرة مع كلمة « أشكرك » . واذا كان الدكتور أيوب قد سبق بمن تحدثوا عن الوسائل التى تستخدمها اللغة لزيادة مفرداتها مثل الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه « من أسرار اللغة » فان أصالته تبدو فى تناول القضية تناولا مختلفا ، وفى ربطه اللغة العربية الفصحى بلهجاتها القديمة والحديثة . واذا كان لنا مع ملاحظة شكلية على هذا القسم ، فهى حديث المؤلف فى نهايته عن «تأثير الاقتراض فى تركيبات اللغة » (ص٢٠٦) مع أن مكانه المناسب فى القسم الثالث الخاص بالتراكيب لا هذا القسم الخاص بالمفردات .

فاذا انتقلنا الى القسم الثالث الخاص بالتراكيب أو قواعد اللغة فاننا نجد المؤلف يتناول فيه قضايا كثيرة متنوعة تدخل تحت أكثر من فرع من فروع علم اللغة ، وبعضها يدخل فى موضوعات سبق للمؤلف أن تحدث عنها . فهو يتحدث مثلا عن الصوت والصوتيم (ص٢١٣) مع أن مكانه فى القسم الأول الذى يعالج الأصوات . وهو يتحدث عن اللصق الذى يعتبر من الوسائل التى تستعملها بعض اللغات فى زيادة مفرداتها (ص٢١٧) مع أن مكانه القسم الثانى الذى يتناول المفردات . ومع هذا فاننا نجد هذا القسم موجزا جدا لا تبلغ صفحاته الأربعين . أما العناوين الفرعية التى تقع تحت هذا القسم فهى على الترتيب : بناء الكلمة ـ تركيب الجمل ـ الصيغة والمعنى ـ التطور فى القواعد . ومن أهم القضايا التى تناولها المؤلف تحت العنوان الأول نظريتا « الصوتيم » و « الصرفيم ». وعرف « الصوتيم » بأنه جنس يندرج تحته أنواع ، ومثل لذلك بالصوتيم « ن » الذى تتعدد أفراده على النحو الآتى :

١ ـ النون الواقعة فى أول الكلمة مثل التى فى كلمة « نار » .

٢ ـ النون الواقعة قبل الكاف مثل النون فى « انكتب » .

٣ ـ النون الواقعة قبل الياء مثل النون فى « ان يكن » .. الخ .

فالصوت الأول لثوى أنفى مجهور أما الثانى فهو لهوى أنفى مجهور ... (ص٢١٤) . واطلاق المؤلف لفظ «جنس» على الصوتيم أو الوحدة الصوتية اطلاق لا نوافقه عليه ، وأولى منه استعمال لفظ « نوع » الذى يطلق على أفراد متفقين فى الحقيقة . وكأنما أحس المؤلف بذلك فتراه فى

بعض الأحيان يسمى تنوعات الصوت المختلفة ((أفرادا)) وهذا يعنى أن مايجمعها «نوع» . أما «الصرفيم» فيعنى به المؤلف الوحدة الصرفية أو التركيب الصرفى ، أو ما يسمى بالمصطلح الأوربى morpheme ولنا على تناول المؤلف لهذا المصطلح ملاحظات ، منها أنه لم يعط له تعريفا حاسما دقيقا مع أن علماء اللغة قد وضعوا له أكثر من تعريف مثل ((أصغر وحدة ذات معنى)) أو ((سلسلة من الفونيمات (هى المصطلح الأوربى لما سماه المؤلف بالصوتيمات) ذات المعنى التى يمكن تقسيمها بدون تضييع المعنى أو تغييره)) . ومن هذه الملاحظات أنه لم يربط بين هذا المصطلح الحديث والمصطلحات التقليدية مثل جذر وأصل وزيادة مع أن الربط بينهما ضرورى لايضاح المعنى . ولهذا نجدنا فى حاجة الى أن نقول ان الصرفى التقليدى اذ يصف ((رجلان)) على أنها تشتمل على أصل هو ((رجل)) + نهاية تصريفية تفيد التثنية هى ((ان)) يصفها علم اللغة الحديث على أنها تشتمل على مورفيمين اثنين أو وحدتين ذواتى معنى ، احداهما تحمل المعنى الأساسى للكلمة وهذه تختص باسم المورفيم الحر والثانية فكرة التثنية الاضافية ، وهى تختص باسم المورفيم المتصل أو المقيد . والملاحظة الأخيرة هى أننا كنا نتوقع منه كما ((الفون)) – أن يتحدث بالنسبة للصرفيم أو المورفيم تحدث بالنسبة للصوتيم أو الفونيم عن الصوت أو عن « المورف morph » وهو المادة الخام التى تتكون منها الصرفيمات أو المورفيمات . وقد عرف اللغويون الأوربيون ((المورف)) بأنه ((سلسلة من الفونيمات الممكن النطق بها والتى ربما أدت وظيفة مورفيم فى نظام لغة معينة)) ومن أمثلة ذلك لفظ ((سمع)) الذى يعد صرفيما أو مورفيما فى اللغة العربية لاشتماله على معنى ، بخلاف اللفظ ((مسع)) الذى يسمى مورفا لأنه يخضع لنظام التوزيع الصوتى للغة العربية ولكنه لا يحوى أى معنى .

ولنا بعد هذا ملاحظات عامة على الكتاب تتلخص فيما يلى :

١ – الملاحظة الأولى تتعلق بالمصطلحات التى استخدمها المؤلف ومنها ما انفرد به واستعمله لأول مرة . ومن ذلك المصطلحان ((صوتيم)) و ((صرفيم)) اللذان سبق شرحهما . ونحن نفضل عليهما المصطلحين فونيم phoneme ومورفيم morpheme فهما مصطلحان عالميان من ناحية ، وأولهما قد أقره المجمع اللغوى وأدخله فى حظيرة الكلمات العربية من ناحية أخرى . والمصطلحان اللذان قدمهما الدكتور أيوب تبدو عليهما المسحة الأعجمية ويخضعان لنظام الاشتقاق الأجنبى فلا مزية فيهما على المصطلحين الآخرين . وربما كانت هذه فرصة مناسبة لأن نهيب بعلماء اللغة فى العالم العربى أن يتفقوا على مصطلحات محددة لهذا العلم الوليد ، وأن يلتزموا ما يتفقون عليه من مصطلحات بدلا من اطلاق الحبل على الغارب ، وترك كل باحث لاجتهاده الفردى . ويدخل فى باب المصطلحات أيضا أن المؤلف أطلق اسم ((الهمس)) على طروء هذه الصفة للصوت المجهور وأدق منه أن يستعمل كلمة ((الاهماس)) ، وأطلق اسم ((الجهر)) على طروء هذه الصفة للصوت المهموس، وأدق منه أن يستعمل كلمة ((الاجهار)) . (ص١١٨) .

٢ – أما الملاحظة الثانية فتتعلق بمصادر المؤلف أو مراجعه . فمن المعروف أن قائمة المراجع التى تلحق بآخر الكتاب انما تشمل المراجع التى أفاد منها الباحث أو اعتمد عليها فى جمع مادته . ولكننا نفاجأ بأن قائمة المراجع الموجودة فى آخر الكتاب انما تعرض – على حد تعبير المؤلف – ((أهم المراجع العربية والأفرنجية التى قد يحتاج اليها من يريد الاستزادة من الدراسات التى تعرضنا لها فى هذا الكتاب)) (ص ٢٥١) . ويدخل فى باب المراجع أيضا اعتماد المؤلف على مراجع ثانوية مع وجود المراجع الأولية أو المصادر تحت يده . ومن أمثلة ذلك رجوعه فى ذكر العيوب التى توجد فى المادة اللغوية التى نقلها الينا النحاة العرب الى Rabir فى كتابه Ancient West-Arabian ونقله الضرورات الشعرية عن Wright فى كتابه : Arabic Grammar

٣ – أما الملاحظة الثالثة فتتعلق بافتقاد الدقة فى أكثر من موضع فى الكتاب ، فمن ذلك :

(أ) تسميته كتاب الجواليقى « المعرب من الكلام العجمى)) (ص٤) وصحتها الأعجمى ، وكتاب الفيروزابادى « الروض المألوف فيما له اسمان الى ألوف » (ص ٢) وصحتها الروض المسلوف ، وما ذكره من أن مقال Greenberg المعنون The Patterning of Root Morphemes in Semetic قد نشر فى مجلة Word الأمريكية (ص ١٦٨) ثم ذكره فى قائمة المراجع أنه نشر فى مجلة Language (ص ٢٥٥) .

(ب) ومن أمثلة ذلك ما يدخل فى باب الأخطاء الأسلوبية الشائعة مثل استعمال ((قاصر)) (ص ٥٧) وصحتها ((مقصور)) ، وقوله ((ماعدا عدد قليل منهم)) (ص ٥٧) وصحتها عددا قليلا منهم .

(ج) ومن ذلك أيضا الأخطاء المطبعية وهى كثيرة جدا ومنتشرة فى ثنايا الكتاب ، ومنها ما يؤدى الى تغيير كبير فى المعنى ، كما جاء فى قائمة القبائل التى رفض اللغويون العرب الأخذ عنها من أنه ((لم يؤخذ من مضرى قط)) (ص ١٥٣) وصحتها ((حضرى)) بالحاء .

شعرنا الحديث إلى أين ؟

تأليف : غالى شكرى
نشر : دار المعارف
الطبعة الاولى – ١٩٦٨

بقلم : محيى الدين محمد

ربما يكشف لنا كتاب غالى شكرى (شعرنا الحديث .. الى أين ؟) أزمة عنيفة من أزمات نقدنا الحديث ، ومشكلة مازالت حتى الآن تواجه كثيرين من النقاد الشبان ، وتؤثر ، من ثم ، فى القدرتين الفنية والاخلاقية على تقييم المرحلة الفكرية التى نعيشها . ولست أغالى اذا حاولت التركيز على هذه القضية باعتبارها أحد الادواء الخطيرة التى تجعل من علم النقد الادبى فى وطننا العربى ، عملا تسلقيا لاهم له الا ملاحقة الكشوف الفنية وتفسيرها ، وطرح معمياتها وألغازها للكشف .

فهذا الكتاب الذى استطاع رغم حجمه المتوسط أن يتعرض لطائفة كبيرة من الشعراء شديدة الاختلاف فى المشارب ووجهات النظر ، واستطاع أن يضع يده على مفاتيح المشكلات التى تعانى منها حركة الشعر الجديد فى الوطن العربى ، واستطاع أن يرصد بعض الاتجاهات النقدية التى تعرضت لحركة الشعر بالتقييم ... هذا الكتاب الذى أعتقد بأنه من أخطر الأحداث الأدبية فى جيلنا ، يسقط توا فى الشرك الفاغر فاه ..

فالكتاب يبدأ بمقدمة نظرية واعية وذكية ، تعالج قضية الحركة التجديدية فى الشعر بمنطق يبلغ من السلامة حد أنه تجاوز حتى عن تلك المآثر التى تضاف الى الشعر الجديد ، والتى يمكن لها أن تعزز مواقعه ، وأن تكسب له انصارا ، وأسقطها لأنها لا تصمد للمنطق الذى أخذ به نفسه وبحثه .. ويقسم الكتاب مختلف التيارات الشعرية التحتية ويصنفها تحت أسماء لاريب أنها منحوتة ، ولاريب أيضا أنها سليمة وصحيحة الاصول .. رغم ذلك فالكتاب عنوان على فساد قسم كبير من حركتنا النقدية التى تخلت عن جذورها التقليدية ، ولم تستطع حتى أن تتشبه بالغرب الذى بهرها وأعشى عينيها ..

ان القضية التى أركز عليها هى استخدام الكاتب لنتائج عديد من الاتجاهات النقدية والفلسفية ، وتسليمه حتى بتلك النقائض الحتمية التى يجر اليها اختلاف النتائج باختلاف الاتجاهات والمدارس . فنحن نجد فى طول الكتاب وعرضه ، نتائج النقد الانثروبولوجى ، ونتائج النقد العلمى ، ونتائج النظرية النفسية ، ونتائج النقد العربى القديم ، ونتائج النقد التذوقى والجمالى البحت .. نجد هذا الاختلاط العجيب ، فى مؤلف من المفروض أن يكون صادرا عن وجهة نظر تؤمن بقضية محددة ، ويصدر هذا الايمان عن رؤية واعية مستبصرة ، تأخذ لها جانبا محددا معينا . ولست أشك لحظة فى أن غياب وجهة النظر النقدية عن مؤلفاتنا الدراسية مرض فكرى عضال ، ألم ويلم بنقادنا للاسباب ذاتها التى ذكرها غالى شكرى سببا للتخلف الشعرى . فالتناقض بين الاحتماء بالتراث ، وبين اكتشاف التعاصر – وهو تناقض تم بعد اللقاء بالفكر الاوروبى – قد دفع الى الاستعانة بنتائج المد العلمى الطويل ، ولم يدفع استخدام الوسائل الاولية التى أدت الى تلك النتائج . فالمفهوم الانثروبولوجى فى النقد الأدبى ، ليس فى الحقيقة اكتشافا يشبه الاكتشافات الطبيعية أو الكيماوية ، يصح لنا أن ننقل نتائجه واستخداماته فى الواقع العملى ، بدون الحاجة التى تسقط أولياته والمبادىء المبكرة التى دفعت اليه .. انه جزء من تطور حضارى وثقافى قديم ، كان ولايزال يملك على الانسان قلبه ، ويكشف له عن طريق الاسطورة مغاليق الكون والفساد ، والخلق والعدم ، ويحدد للمتوحش القديم ، والمتوحش المعاصر اطارا يغنيه عن الاخلاق والدين والتاريخ والتنبؤ والاستقراء .. لذلك كان النقد الانثروبولوجى معنيا بكشف القاعدة التى تربط بين الموروثات الاقليمية والانسانية وتتبع الفنون فى جذورها الشعبية وتفسيرها ، ثم كشف نماذج السلوك البدائى الذى تقوم عليه الفنون . انه نظرة تستهدف تحليل السلوك الانسانى منذ القدم . الاستعانة بالنتائج هنا ، واسقاطها على النماذج الادبية دون التوصل الى أوليات العلوم والكشوف الميثولوجية وارتباطاتها بنماذج المعيشة من جهة ، وبالبحث عن المطلق من جهة أخرى ، والتى أدى تراكمها وتنظيمها الى تحديد هوية هذا العلم ، لايخلق نقدا انثروبولوجيا ، بل يحقق نتائج مقدرة ومعروفة يكرر معلومة رياضية محسوبة (٢ + ٢ = ٤) .

ولابد أن نلاحظ قصر أعمار المحاولات النقدية العلمية التى ارادت فى وطننا أن تقيم بناءها فوق أسس راسخة من المفاهيم النظرية المنطقية التى هى نتاج تطور فكرى وفلسفى انسانى . فهذه الملاحظة تكشف لنا الخطأ القاتل الذى أودى بهذه المحاولات حين استجابت للنتائج ، ولم تعبأ بدراسة الاوليات .

لقد كان استيراد النظريات النقدية الغربية الحديثة فى وطن لم يتخلص بعد من فحص مشكلاته الحضارية ، عملا غريبا لم تدع اليه حاجة ، وهو يشبه استيراد المدارس الجديدة فى فن الرسم ، الى بلد لم تتم فيه بعد أوليات القواعد الكلاسيكية فى هذا الفن ، ذلك أن النقد علم بالدرجة الاولى . علم مرتبط بالتطورات الاقتصادية والاجتماعية والنفسية للوطن .. بل انه مرتبط أيضا بمدى قدرة هذا الوطن على الافادة بالشرائح التى تقبل التطور فى التقاليد الموروثة ، والقدرة على اطراح الجامد والثقيل . وبهذا القياس الاولى يمكن تفسير الغياب المفاجىء أو التعديلات الجوهرية التى أصابت القلب ، فى تلك النظريات النقدية التى تم استيرادها وتحذيرها معمليا . ولاشك أن البداية الصحيحة – خاصة فى نقد الشعر – هى الاغتراف من التراث النقدى العربى ، واقامة الاساس عليه ، ثم

محاولة تطويره ، واقامة نقد شعرى حديث فوق هذا البناء التقليدى القديم . ومن أجل ذلك كانت المحاولتان الرائدتان اللتان بدأهما طه حسين والعقاد فى تفسير الشعر الجاهلى وتحليل شعر ابن الرومى ، خطوتين صحيحتى الاصول فى انشاء نقد عربى غير أعجمى ، سليم المنهج والمنطق ، متسلسل البدايات والنهايات . ولسنا نجد فى تاريخنا الحديث مايشبه هذين العملين الجبارين ، رغم مضى قدر من الزمن يسمح بارتفاع جزء من البناء فوق هذين العملين ان من المدهش أن يظل عمل نقدى قديم ، رياديا حتى بعد مرور عشرين عاما على كتابته ، فمن شأن ذلك أن يطلق تهمة التحجر على الاجيال التالية . ولكنه العجز المؤلم عن التقاط خيط أريان .

لايستخدم كتاب غالى شكرى نتائج منهج نقدى موحد، بل يتعمد أن يفيد من نتائج كثرة من المدارس الغربية فى النقد الادبى ، فيبدأ بروزنتال وليفيز وينتهى باحكام (جدانوفية) متصالبة ومتعارضة (مرورا !) ببلاكمور وتيت وبيرك وكونستانس رورك ، ثم يجمع هذه الاخلاط النقدية ، ويصهرها فى بوتقة من الانفعالات الذاتية ، غير مدرك لنغمة التباين والاختلاف التى بدأت تظهر حتى فى منتصف دراسته الاولى .

ان النقص الخطير فى بناء الناقد النظرى كفيل بان يسم نظرته بالتناقض ، أو على الاقل بالتباين . فكلما مرت الصفحات أمام القارىء ، زاد اليقين بفقدان البناء النظرى الموحد الشامل ، أو بوجهة النظر . والحق أن تلك هى أكثر العيوب ظهورا . فهناك عيوب أخرى تلصق بالناقد الفاقد لوجهة النظر المحددة ، وتكشف أوراقه ، هى اطلاق الاحكام ، واللاعلمية ، والتعسف ، والخطأ ، والتكرار ، والغموض ، وعادة التحديد عن طريق النفى . وقد تكون الاستعانة بنتائج المناهج المختلفة فى النقد الادبى ، مجرد رد فعل لوجود نماذج مختلفة فى الشعر ، تضطر الناقد الى استخدام مفاتيح مختلفة فى التحليل ، فالاسطورة عند السياب تحتاج مدخلا مختلفا عما أسميه القلق الوجدانى عند صلاح عبد الصبور ، وعن الطلاسم الانفعالية والصورية عند أدونيس .. والناقد يظن أن هذا الاختلاف بحاجة أولى الى اختلاف مماثل فى اتباع وجهات النظر ..

ولكننا نفطن هنا الى مزلق من العادة أن يقع فيه ناقدنا العربى ، وأن يتسبب هذا الوقوع فى جملة من التناقضات الحادة التى قد لايسلم منها كتاب حديث فى النقد الادبى . فالناقد الاوروبى المتخصص فى فرع واحد من فروع النقد الادبى لايعالج سوى النماذج التى يدرى يقينا أن لها أصولا ذات صلة واضحة بفرع تخصصه ، والا تخلص من الانموذج نهائيا .. فاذا طرحنا النماذج الزنجية الاصول ، التى اختارتها كونستانس رورك للتحليل ، وجدنا أنها ذات صلة وثيقة بمنهجها فى النقد الانثروبولوجى ووجدنا ناقدا عظيما كادموند ويلسون أو ريتشاردز يتجنبان الخوض فى النماذج التى يشتم منها العودة الى أصول موروثية أو سيرية ، أو يبحثان فى نفس الاصول عما يرتبط بمنهجيهما .. أما مؤرخ الحركة الابداعية ، والذى له الحق المطلق فى الاغتراف من مختلف الاتجاهات ، فليس عمله تحليليا يلزمه بالغوص فى الاصول ، بل ان عمله يتسم أولا بالفحص ثم بالتنسيق . من أجل ذلك ، لابد أن يحذر الناقد التحليلى اختلاف النماذج وتباينها الشديد ..

قلنا ان منهج (اللامنهج) الذى اتخذه غالى شكرى فى كتابه قد دفعه دفعا الى السقوط فى عدة من المهاوى أولها اطلاق الأحكام .

والحق ، لقد كان السبب الرئيسى فى أضطراب الكاتب ــ حسب اعتقادى ــ هو أنه أراد أن يقيس حركة التجديد الشعرى فى العالم العربى على قد حركة التجديد الغربية، وبمقاييس أوربية . فهذا الكلف المدوى بوحدة الحضارة الاوربية ، وبالنموذج البللورى للشعر العربى ، وعشرات الاستشهادات الأخرى ، يؤكد ان أمام الكاتب انموذجا يحتذى ، ويقيس عليه بقية الانماط التى يريد طرحها للتقييم ، وهذه أولى المنكرات على من يطرح للتقييم قضية على مستوى من العلمية والمقلية . فكما قيل قديما ، ليست المقارنة بالوسيلة الصحيحة لاكتشاف كنه الأشياء .. اذ يصح أن ظروفا معينة قد أضافت الى الشىء المقارن به ، فجعلته أكثر انضباطا أو أقرب الى الانموذج الصحيح من الشىء المقارن .

وذلك مايتأكد بالفعل اذا استطعنا دراسة الظروف الحضارية التى جعلت من الشعر الاوروبى ذلك (المثال البلورى) . وأقرب الوسائل الى ذلك هو دراسة قرب الصلة بين الشعر الاوروبى والحياة الاوروبية منذ القدم، واختلاف هذا المثال عما هو حادث فى الشرق العربى ،حيث لايصير الشاعر كذلك الا اذا أغرق فى الخيال ، وأطلق لشروده وجموحه العنان .

رغم كل ماأوضحته سابقا ، وهو كثير ويضيق به القارىء ، فان الكاتب استطاع أن يضع يده على جسم التجديد ، ولا أقول كنهه ، واستطاع أن يحتشد بسعة الاطلاع والمعرفة ، واستطاع أن يستخدم ذكاءه حيث أخفق منهجه ، وتمكن من درس ظاهرة ضاق الدارسون باضطرابها وتأبيها على الدرس والتحديد ، وكشف لنا جانبا من أهم جوانب حياتنا الفنية ، بتوفره الصادق المخلص على التحليل والمتابعة ، والافادة من النظريات المناقضة ..

ان الكاتب يستخدم منهجا دقيقا أحيانا فى تحليل الظواهر ، فهو يقول :

«ان المنهج الجدلى يؤكد على أهمية التمييز بين العام والخاص فى حركة الظاهرة ، وعلى ضوء هذا المنهج تسقط الفرضية الميكانيكية التى لا تفرق بين (نوعية) الشعر كنشاط انسانى مختلف كيفيا عن بقية النشاطات الاخرى بالرغم من تفاعله معها وهذه هى قيمته الحقيقية ، انه ليس رد فعل ، ليس انعكاسا ، وانما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به . وهو جزء من الثورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من (الانحطاط) الحضارى الشامل أيضا ، جزء وليس صوتا أو بوقا ، ومن هنا مسئوليته وحريته معا . فلانه (جزء من) نستطيع حضاريا أن نحاسبه، أما اذا كان (انعكاسا ل) فبأى حق نحاسبه ؟ علينا حينذاك أن نحاسب الاصل لا الفرع . ومادام الاصل

هو السياسة فليس منطقيا أن نقيم دعائم (نقد الشعر) ... »

يكاد هـذا المنهج التحليلى الذى نجده فى صفحات متميزة (٦٥ - ٧٥ - ٧٨ - ١١٢/١١٣ - ١١٧ - ١٥٧ - ١٩٤) يشكل وحده وجهة نظر محددة ، لاتعتمد على الفطنة أو غزارة المعلومات ، بقدر ماتعتمد على منطق دقيق وصارم ولست أدرى كيف حدث أن أخل التناقض بمثل هـذه الوحدة الدقيقة ؟

غير أن الريادة تقتضى التناقض أحيانا ، كما تحتمل الخطأ . فالأرض التى يرتادها غالى شكرى ، أرض صعبة وشائكة ، اذ لم تمض على حركة التجديد الشعرى أكثر من عشرين عاما ، وهى ليست كافية لاعداد طريق ممهد يستطيع الناقد أن يجوس به دون مزلق أو سقطة . بل ان النماذج التى قدمها الشعراء الشبان فى هذه المرحلة اليسيرة ، لاتشجع على وضع مقياس صحيح يمكن به سبر الاعماق التيارية التى تحرك الموجات المختلفة .. فالتأثرات بنماذج الشعر الفرنسى والانجليزى والامريكى ، بل وبالشعر التركى والفارسى والارجنتينى ، تخلق صورة من التعارضات لايمكن السيطرة عليها دون الوقوع فى الاختلاط والفوضى .

بل وأحسبنى أضيف هنا هذه المأثرة للكاتب . ففى ظل هذه الظروف المعوقة ، استطاع أن يقدم الينا أفضل دراسة نقدية عن حركة الشعر الجديد ، واستطاع أن يتخلى عن كثير من الاطر التقليدية التى كانت تقف حجر عثرة أمام الدارس الحديث ، بل وتمنعه عن الحركة بما تطلقه من شباك وأسهم .

استطاع الكاتب أن يحدد المراحل التجديدية التى مرت بالشعر العربى الحديث تحـديدا سليم الاصول فى الفصل الاول من الكتاب ، بحيث كانت التطبيقات فى بقية الفصول منسجمة غاية الانسجام مع التحديد المبكر ، ولم تشذ عنه الا فى بعض الافكار المبعثرة التى أفلتت من الكاتب نتيجة لفقدان السيطرة على المنهج .. والحق ، لم أهتد الى ماهو أكثر صحة من تحديدات الكاتب لهـذه المراحـل التجديدية فى الشعر ، وهى تصلح أساسا لاخلاف حوله ، ومنطلقا واضحا لأية دراسة لاحقة عن التطور الشعرى فى المنطقة .

غموض بعض الاصول والمقدمات التى تصدر عنهاهذه الدراسة لا يحجب صحة كثير من الاضواء التى تعرضت لها ووضعتها موضع التحليل والكشف . فصحيح أن التحدى الحقيقى الذى يطلق حركة التجديد الشعرى من عقالها ، هو التخلف الحضـارى الذى يحيـا فيـه شرقنا العربى ، وصحيح أن التناقض بين استيرادنا للاداء والتكنولوجيا ، ومعايشـتنا لها بمناقب وروح الجاهلى ، يطلق طاقات أعجمية تجوس خلال أعمالنا الفنيـة وتكشـفنا .. وبذلك يضع غالى شكرى يده على موضع الداء .

ان الكاتب يحسن التعبير عن هذا الشكل الفنى ، ويعـرف مداخله ومخـارجه ، وهو لا يخطىء كثيرا حين لا يخضع النص لمعالجة علمية جمالية وبآتيه بحس ادراكى متفتح ، بل انه يعرف بعضا من الحيل أيضا .. انظر اليه فى هذه الجملة : « .. والتجسيم هو الحيلة الفنية الوحيدة التى تلغى التناقض بين العام والخاص فى البناء الشعرى .. » ، انها ملاحظة ذاتية غير علمية ، ولكنهـا منضبطة على كثير من النصـوص القـديمة والمحـدثة .. فسلامة الأصول التذوقية - كما يقول هو عن أدونيس - تكاد تكون علما ...

من عيوب الدراسـة ، ضخامة حجم الجزء المكرس لمناقشة حركة النقد الأدبى المسايرة لحركة التطور الشعرى، بدرجة أن الكتاب كاد يكون ملاحقة نقدية لحركة التطور النقدى لا الشعرى .

وقد يغفر للدراسـة هذا المزلق ، أن النقد الادبى مسـئول بالدرجـة الاولى عن غياب مفهوم واضح لحركة الشعر الجديد ، وعن تميع الاساليب الدراسية فى فحص النماذج ، وعن اختلافها وتباينها ، بحيث لا يمكن الا بكثير من الصعوبة والعسر أن نجمع بين ناقدين حديثين يتشابهان فى كثير من الصفات بحيث نضعهما تحت مدرسة واحدة . ويبدو كما لو أن النقاد المحدثين قد وقعوا على مائدة تضم مختلف الاتجاهات ، فاختـار كل منهم اتجاها يتميز بانه يختلف عن الاتجاهات الأخرى ، وبحيث يبدو مجددا ... فجبرا ابراهيم جبرا وأسعد رزوق واحسان عباس وخالدة سعيد ، وأنسى الحاج وعلى سعد ، وغيرهم ، كل منهم يتميز بأنه اختار ركنا غريبا معينا ، يصـدر منه الأحكام على الشعر العربى ، ويتهمه أحيانا بعدم مسايرة العصر ، وأحيانا أخرى بالجمود ، وأحيانا ثالثة بالتقوقع والسلفية

ولابد أن نحذر بعضا من وجهات النظر هذه ، لانهـا لا تعرف كيف تفرق بين حركة الشعر الجديد ، وبين الكلمات الحلوة المرصوفة رصفا بحيث تبدو كما لو لم يكن هنـاك فارق بينها وبين الشعر ..

استطاع الكاتب أن يعايش حركة التجديد منذ بداياتها، وان يتوفر على النصـوص بحثا وتحليـلا ، واستطاع أن ينسق بين الحركات التى اختلفت فى الشـكل وتآلفت فى الروح ، بحيث أعطانا فى النهاية دراسة واعية مستبصرة بالحركتين الشعرية والنقدية الجديدتين ، وان كنت أعيب عليه أنه أسقط نهائيا دراسة النماذج دراسة عروضية . وهو أمر من المهم الالمام به حين يتصدى الدارس لكشف حركة شعرية جديدة تعتمد - ضمن ما تعتمد - على تحطيم العمود الخليلى والخروج من أسره، وأحسب أن هذا العيب لاصق بكثير من نقاد الشعر الذين لا يحسنون علم العروض فيسقطونه نهائيا ، عجزا أو بدعوى عدم جدواه ..

كذلك لم أفهم كيف أغفل الكاتب عشرات النماذج من الشعراء السـودانيين المتميزين كالفيتورى ومحيى الدين فارس وصـلاح أحمد ابراهيم وجيلى وتاج السر الحسن ، رغم أنهم قدموا شيئا كبيرا ومغايرا لما قـدمه المجـددون الآخرون للقصيدة العربية ، بحيث لايمكن اسقاطهم والتكلم بعد ذلك عن حركة شعرية جديدة ..

مهما كان اختلاف الدارس أو القـارىء مع ماجاء فى الكتاب من أحكام الا أن ذلك لايغير من أن الكتاب جهدوعرق وحركة معمقة تستهدف فحصا وتحليلا لهذه الظاهرة الجديدة فى حياتنا الشعرية ، ولست أجد فى النهاية الا أن أقـول لهؤلاء وأولئك : لقد أدلى أحـد النقاد المخلصين الجادين بدلوه ، فأين هى دلاؤكم ؟

ايليا فينيزى
والشجن الأبدى فى الوجود

بقلم : د. نعيم عطية

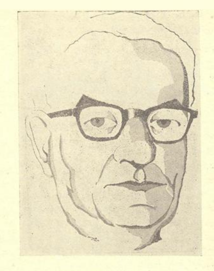
اذا كان العالم قد عرف من ادباء اليونان المعاصرين كافافيس وكازندزاكى وثيوتوكا وسيفريس ، فقد عرف ايضا ايليا فينيزى ، بل انه عرفه قبل هؤلاء جميعا . فهو واحد من اكبر كتاب القصة والرواية في اليونان اليوم ، بل يمكننا ان نقول انه اكبرهم على الاطلاق .

حياة الأسر :

ولد فينيزى فى « ايدالى » بآسيا الصغرى فى الرابع من مارس ١٩٠٤ من أسرة ميسورة . ولكن سرعان ماحلت الكوارث بوطنه وانعكست على مصيره . ففى الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ لجأت أمه وخمسة من اخواته الى ميتيلينى غربا بينما أبعد ابوه واخت اخرى له شرقا . تشتت اسرته وانقطعت اخبار بعضهم عن بعض . وامضي سنوات الحرب الاربع بميتيللينى في فقر مدقع وحرمان شديد . وماتت اخته آرتيمى عام ١٩١٨ بسبب وباء اجتاح البلاد . ومالبث ان وردت انباء من ابيه واخته الاخرى ، وكانا في عداد المفقودين وعاد الجميع الى بلدتهم عندما وضعت الحرب أوزارها وعاشوا هناك سنوات ناعمة هادئة الى عام ١٩٢٢ . كان فينيزى يريد أن يدرس الهندسة ، وكان يعد نفسه للسفر الى فرنسا . ولكن مالبث أن هب الاتراك يطردون اليونانيين من قراهم ومدنهم . وقد وقع فينيزى في أسرهم هو وكل ذكر من أهل بلدته مابين الثامنة عشرة والخامسة والأربعين . ونقلوا الى معتقل امضي فينيزى بين اسواره أقسي ساعات عمره ، وتعرضت حياته للخطر اكثر من مرة. وقد سجل تلك الفترة من حياته في كتابه . « حياة الأسر » الذى صدر فى أثينا علم ١٩٣١ . وقد ترجم فيما بعد الى الفرنسية عام ١٩٤٦ والى الايطالية والبرتغالية عام ١٩٤٧ .

على ان « حياة الأسر » لم تكن ذكريات شخصية فحسب ، بل تطبعت بطابع العصر كله ولقد كان كتابا واقعيا خشنا بلا رحمة . ربما كان للموضوع احكامه وموجباته ، ويكفى ان نعرف ان من بين الاربعة آلاف رجل الذين نقلوا الى المعتقل لم يعد سالما الى ارض الوطن في النهاية سوى ثلاثة وعشرين . والتقى فينيزى فى اواخر عام ١٩٢٣ باسرته التى كانت قد فقدت الامل في ان تراه حيا . ووجد أهله في أسوأ حال فانكب على العمل الشاق لانتشالها من الفقر. ولقد بدأ فينيزى يكتب فى سن مبكرة يحدوه ايمان بأن الفن يساعد الانسان على تطوير أوضاعه. ولقد كان الناس الذين تحدث عنهم في قصصه بشرا متواضعين يحيط بهم الشقاء، ولا يجدر ان يسألوا كثيرا عن افعالهم ، لأن المرء قبل ان يسأل يجب أن تتاح له فرصة التحسن .

ولا نصادف « السعادة » في كتابات فينيزى الا لماما ولكن هناك الايمان بالانسان وفى هذا تتجلى السعادة الحقة، الثقة بالحياة . ان الحياة على الرغم من اظلامها يمكن ان تعطى . وفي « حياة الأسر » نلتقى بقدر كبير من الاشفاق والحنان ، ومن الرثاء والمواساة . أو بعبارة اخرى بقدر كبير من العواطف الانسانية . لقد كان كتاب فينيزى هذا سبيله الى دخول عالم الأدب منتصرا . صحيح انه نشر من قبل وعلى وجه التحديد عام ١٩٢٨ مجموعة من القصص بعنوان « مانولى لياكس » وهو اسم احد ابطالها الا ان الأوساط الأدبية فى اليونان لم تلتفت الى موهبة فينيزى الا عندما صدرت روايته « حياة الأسر » عام ١٩٣١ . انها صفحات بقلم اديب لم يفقد الأمل فى الانسان رغم كل صنوف العذاب والهوان التى لاقاها وتعرض لها .



ايليا فينيزى

فينيزى وجيله من الكتاب :

ان أدب فينيزى أدب أرضي ، وفي الوقت ذاته يبدو كما لو كان يفد من عالم اخر . كما لو كان يجلب اصداء من حياة بمناى عن حدود هذه الحياة التى نحياها ، ونتشبث بها كما يتشبث بحار غريق بطوق النجاة . ولقد احب القارىء هذا الصوت المنبعث من كتابات فينيزى لانه استطاع ان يعبر عن الشدة والقلق المعاصرين ، وان ينقله في الوقت ذاته الى عالم الحلم الذى اتينا منه ، واليه نسير بعيون مغلقة . انه صوت تناهى الى الاسماع في لحظة حرجة كما لو كان صوت الضمير في اعماقنا يمنحنا وعدا كنا بحاجة اليه .

ان جيل الكتاب الذى ينتمى اليه فينيزى هو جيل تميز بصفة أضفت عليه أهمية خاصة . لقد كان جيلا من الادباء تباينت كتاباتهم وتنوعت الى حد نشوب تعارض جذرى بين كتابات البعض، وكتابات البعض الآخر . تيارات تباينت وتقارعت مثل سيوف في أيدى فرسان يتحاربون .. رؤى للوجود تتعاصر ولا تتلاقى .. رؤى ذاتية وأصيلة للوجود وللحياة . اقتطع كل من نفسه الأحجار التى بنى بها عالمه ، كما لو كان كل منهم يشيد لنفسه دارا يرتاح اليها مزاجه ، وتهدأ فيها روحه . يكفى في هذا المقام ان نذكر الفوارق بين تيرساكى وثيوتوكا ، أو بين كاراجاتسى وفينيزى ـ والحق انه بمجرد ذكر هذه الاسماء جنبا الى جنب ترتسم امامنا الفوارق جلية ، وتتسع الهوة بسبب تنوع المنابع التى نهل منها كل منهم . ولقد اختار فينيزى في هذا الخضم جانب الحلم حتى متى اراد ان يقف على ارض الواقع الصلبة . وربما لا ناخذ الحقائق الأرضية بين يدى فينيزى ثقلها الطبيعى ، لأن الاحلام وهى حقائق بدورها تفرض عليه سحرها كحالة اكثر شرعية ومعقولية . انه يجد فى هذه الأحلام مزيدا من الثبات والتأكيد . أما كاراجاتسى ، فعلى العكس من ذلك ، يأسره الواقع ، وهو لا يكتفى بان يتغمس ويحيا فيه ، بل انه ينقب فيه باحثا عن شواهد تثبت لنا ان حياتنا أدنى بكثير مما نريد أن نعتقده ، وان صيحات الحيوان في اعماقنا اقوى من احتجاج الانسان وتوسلاته، وان الغريزة اشد أثرا فى حياتنا من العقل . واننا يجب ان نبحث عن حقيقتنا في الدرك الأسفل دون تطلع الى أعلى .. ولهذا كان فينيزى وكاراجاتسي لا يتلاقيان . اما عن انجلوتيرساكى وجورج ثيوتوكا . فاننا نتبين سريعا ان الأول يتحرك في عالم العقل الباطن بنبض يجعله يرى الحياة الواقعية في ضوء جديد . ويرسي أدبه على لحظات انسيابية قلقة لأنه يجد فيها بذور حقيقة ، أو بوادر حقيقة ، جديرة بان يربط القصاص ادبه بها . اما ثيوتوكا فعلى العكس من ذلك لا ثقة له فى عالم لم يولد بعد ، فى حياة لم تشكل وتتبلور معالمها بعد . انه يتجه بقصصه الى ما هو ملموس، مجسم ، أو على الاقل يقوم عليه قدر كاف من الدلائل المعقولة .

ولكن هل يمكن اعتبار هذه النقائض والاضداد سمات مميزة لقيام مدارس متعارضة يمكن ان نتقصى تعاليمها ونجمع بين المنتمين اليها في صفوف هؤلاء الكتاب وغيرهم من جيل فينيزى ؟ الواقع ان هذه النقائض التى يمكن أن نتبينها بين كتاب آخرين ايضا مثل بيتروس خاريس وبانايوتوبولوس ، أو بين كوزمابوليتى وثاناسى بيتسالى ـ ليست هذه النقائض دليلا على انتمائهم الى مدارس مختلفة، بل بالعكس يمكننا ان نقول ان هذا الجيل كله فريق واحد يتحرك افراده ، كل بحسب قوانينه الخاصة ، نحو هدف بعيد واحد . وعلى الرغم من حرص كل منهم على ذاتيته بل وتفرده ، فقد سعوا جميعا ، سعيا تلقائيا وربما غير مقصود من جانب البعض ، الى اخراج الادب اليونانى الى الآفاق الأوروبية الرحيبة . واذ نركز الاهتمام على هذه الحقيقة فلان فينيزى قد لعب دورا فى تأكيدها وتعميقها وابرازها للعيان .

وعندما نقول « اخراج الأدب اليونانى الى الآفاق الاوروبية » انما نعنى رفع ذلك الادب الى تلك المستويات التى توصل اليها كبار الكتاب الأوروبيين بعد كفاح طويل وتجارب مضنية . وفي هذا يقول فينيزى : كان يجب ان يصبح التراث الادبى الاوروبى ملكا لنا .. ان نتبناه ، ونرتفى تعاليمه بعد تنقيتها من الشوائب التى لا تناسبنا وتلائمنا .. لا نكتفى بأن نسير فى الركب مقلدين ، بل ان نهضم ونستوعب ثم نقدم نتاجنا نحن . لقد كان قد حان الوقت الذى كان علينا ان نتخلص من نظرتنا المحلية الضيقة الى الحياة الانسانية .

ولكن ما هى المكانة التى شغلها فينيزى في هذه الحركة الفكرية والروحية ، في هذه الانتفاضة العصرية الطموح ؟ يجدر ان نبادر فنسجل في هذا المقام ، حقيقة لها قيمتها الكبرى،الا وهى ان فينيزى كان أول من أسمع صوت الادب

اليونانى خارج حدود وطنه وأول من لفت الانظار بكتاباته الى أدب بلاده . لقد أصبح الأدب اليونانى الحديث من خلال ما ترجم من اعماله معروفا في اللغات الاجنبية . ان كازندزاكى ذاته الذى اصبح اليوم كاتبا عالميا يقبل القراء من كل صوب وحدب على اعماله يأتى تاليا لفينيزى في طرق اسماع العالم ، ولفت انظار غير اليونانيين الى الادب اليونانى الحديث.واذا بدأ اليوم أمرا عاديا ان تعرف الاعمال الادبية اليونانية الحديثة طريقها الى قراء بلاد أخرى ، فانه كان معجزة ان يجد كتاب يونانى قارئا أجنبيا واحدا . ولقد كان أول كتاب من الأدب اليونانى الحديث يلقى نجاحا بلغة أجنبيـــة هو كتـاب فينيزى ((أرض اليـونان)) الذى نشر في أثينـا عام ١٩٤٢ وتوالت طبعـاته بعـد ذلك ، فقـد ترجم كتابه هــذا عام ١٩٤٧ الى الفرنســية ونشرته مؤســـة جالــار الباريســية وترجم الى الســويدية عام ١٩٤٨ والى الألمـــانية عام ١٩٤٩ والى الانجليزية عام ١٩٥٠ والى الايطالية عام ١٩٥١ والى اليوغوسلافية والهولندية عام ١٩٥٥ كما نشرته مطابع فانجار بنيويورك عام ١٩٥٧ .

((ساعة الحرب)) :

لقد كان فينيزى واحدا ممن كتبوا صفحات عديدة عن حياة اليونان في اتون الحرب وتحت نيران الاحتلال . ونذكر على وجه الخصوص في هذا المقام كتابه ((ساعة الحرب)) الذى جمع فيه عدة قصص تدور احداثها في فترة الحرب العالمية الثانية والاحتلال النازى لبلاده . ويذهب فينيزى فى هذا المقام انه ليس مطلوبا من الكاتب الذى يكتب في مثل هذه الظروف التاريخية ان يكتب أدبا بل ان يكتب تاريخا لحال بلاده . ان الاحداث المتتابعة والنكبات المتلاحقة والمطاردات والقتل والاعتقال والبحث عن الطعام والموت جوعا لا تسمح للكاتب ان كانت لديه بقية من جلد على الكتابة الا أن يسجل ما يدور حوله . ربما تكون لديه القدرة المعنوية والمادية ان يتعمق ويتغلغل الى ما وراء الحدث التاريخى الذى يحيا في خضمه ولكن ذلك ليس محققا .

لكن هل كان فينيزى من هــذا النوع من الكتـاب التسجيليين ؟ وعندئذ لا يرجع الى كتاباته الا عندما يراد استرجاع تلك الحقبة من تاريخ اليونان ؟ كلا ، فقد اتاحت له حنكته الأدبية ومنهجه فى الكتابة أن يتعدى أيضـا في كثير من صفحاته التسجيل الخارجى ، وان يتغلغل الى اعماق انسانية أبعد مدى وأبقى اثرا . ماذا سيحيا من هــذه الحقبة ؟ ربما لن يبقى شيئا ، أو ربما بقى ذلك الجزء الذى يتعمق في فهم الانسان ويتعاطف معه ، ويحفظ في القلب جذوة الامل مشتعلة . وبين ركام عهد اشتدت فيه ضراوة الانسان فان المستقبل سينقب عن تلك الصفحات التى كانت لا تزال تقدم للبشر عزاء ، وتدخل على القلب شيئا من السكينة .

رسالة فينيزى :

يتقبل فينيزى الحياة بصفة عامة على انها مجموعة اساطير عليه أن ينظم بينها ، ويقيم منها كلا متناسقا ، وربما كان هذا واحدا من اسرار صنعته كقصاص وروائى.

وربما كان ما يجعل فينيزى جديرا بأن يضم الى كبار القصة الاوروبيين هو ((الطلاوة ، والبســاطة ، وايقـاع الروح السامية ، والنكهة الانسانية ، وقدرة القصاص)). وهذا ما يقوله عنه ايضا الناقد الفرنسي الكبير جايتون بيكون .

في هذا العالم المضطرب المريض الذى يحوطه الشك من كل جانب ، ليس ثمة أنبل من ان يسعى الاديب الى اعطاء شيء يجعل تحمل الحياة ممكنا ومقبولا .. نسمة نقية .. ابتسامة .. سكينة النفس والبال .. ويتقبل فينيزى الحياة كما هى ، خشنة قاسية على ذوى القلوب الرقيقة والحس المرهف ، ظالمة جائرة بعبارة أخرى ،ولكنه يؤمن بأن ثمة ركنا للانسان يمكنه أن ينعم فيه بالشمس بمنأى عن الضراوة والعنف . ان فينيزى لا يقبل ان يموت الضعفاء لانهم لا يقدرون على الصمود ولكنهم في مجرد تقبلهم لشعورهم وارتضائهم للحياة على ما هى عليه والجهاد ضد مشاقها ـ سيجدون ((السكينة)) و ((راحة البال)) هذه هى انسانية فينيزى ، سعى جاد للتلطيف من حرارة الحياة وتخفيف عبئها على كاهل الانسان . وبكل تواضع ومودة يساعد فينيزى الانسان على شق طريقه وســط الصعاب .. العالم ملىء بالشر والغلظة والفظاظة . كفى كل ذلك : ليكن الفن والادب دوحة أسطورية يلقى عندها الانسان احماله ويستريح من وعثاء السفر الطويل . لتكن كل هذه الشرور والبغضاء والخيلاء حقيقة واقعة ، ولكن على الاقل يجب أن نعترف بأن أفضل نحو نصدها به ونقف في وجهها هو أن لانفرح لها بل نشعر بالتعاسة والشــقاء لوجودها .. ان من حقها ان توجد حتى تولد فى انفسنا رد الفعل الذى يقودنا الى أن نصبح نحن ذات يوم أخيارا صــالحين ، وأن نزيح من روابطنا الغضب والجــور والفظـاظة ، على أن علينـــــا في الوقت ذاته أن نشرع فى وجــه كل هــــذه الضراوات والمســـاوىء ســلاحنا الوحيد ، عزيمتنا وارادتنـــا الصـلبة ، ارادة الحياة ، وان نؤكد هذه الرغبة على الدوام بافعـال تعلى من قدر الانسان وشرفه .. وليس مايسمع فى أدب فينيزى نغمة حزينة تقطر تعاسة ويأسا بل نغمة شجنية لا تنقطع صلاتها بالامل . وليس ما يغرقه ويأسره هو مرارة موقف بل ذلك الشجن الابدى المتغلغل فى صميم الوجود ذاته .. تلك الحسرة على عالم رائع ضاع . ولأنه كان موجودا ذات يوم فهو حقيقى وفعال في اعماقنـــا على الدوام ».

(استندنا في هذه الدراسة على الاخص الى كتابات اريستى كامبانيس وابوستولو زاخينى واندريه ميرامبيل عن الأدب اليونانى الحـديث . والى مقالة لايليـا خاتزينى بعنوان ((ايليا فينيزى بين الحلم والواقع)) المنشورة بمجـلة نيا استيا سنة ١٩٦٢ ص ٨٨١ . والى مقدمات كتـابى فينيزى ((ارض اليونان)) و ((سكينة)) ثم الى روايتيه المذكورتين ومجموعتيه القصـصيتين ((ســاعة الحرب)) و ((المهزومون))

طائر مقتول

قصة من الأدب الحديث

للكاتب المعاصر :

ايليا فينيزي

ترجمها عن اليونانية

د. نعيم عطية



نحن ابان الحرب العالمية ، وقت ان وطأ البرابرة أرضنا . كانوا يخربون البلاد ، ويقتلون الناس رجالا ونساء ، شيوخا وصبيانا حتى يحطموا ايمانهم بالعدل والحرية . لكن أهل اليونان لم يستسلموا . كانوا يقولون مثل اسلافهم من ربابنة البحار ورعاة اليابسة : « ما الجدوى ان تعيش في الذل والعبودية ؟ الحرية ساعة خير من أن تحيا العمر كله عبدا . » ولهذا كانوا يوقعون الضربات بالبرابرة على الجبال وفي الحضر ، مؤمنين بالانسان وبالوطن .

في تلك السنين ، كانت تعيش في اليونان أيضا بنت صغيرة هي ابنة الحرب لانها ولدت في اليوم ذاته الذي اعلنت فيه الحرب العالمية عام ١٩٣٩ ، تلك الحرب التي بدأت مسيرها من بعيد ، وبعد أن عبرت بلادا وبلادا ، مخلفة فيها الخراب ، وصلت الى وطننا أيضا . كانت البنت اسمها « أناه » . شعرها في لون سنابل القمح الناضج ، وعيناها في لون البحر . ولما كانت تعيش في سنوات ضارية يضرب فيها الناس بعضهم بعضا كالمجانين، ويمص الواحد منهم دماء الآخر ، فقد اجتهد أب اناه وأمها ان يبسطا عليها كل حماية حتى يجنباها ان تعرف مدى ما يمكن ان يتمادى اليه البشر . لهذا سعيا ان يزيدا من ألفتها بالطبيعة ، بالشجر الاخضر ، بالطير السارح ، بالسمك وأعشاب البحر . وهكذا تعلمت اناه ألف حكاية وحكاية عن الماء وعن التربة . ومع الوقت عرفت كيف تحس كما لو كانت شجيرة أو حصاة صغيرة .

وفي المتنزه الذي كان أبواها يصطحبانها اليه لم يكن ثمة أشجار كبيرة لأن الحديقة كانت حديثة مثلها . ولهذا لم تحب أناه عناء ، تفاهمت على خير وجه مع الشجيرات التي كانت قاماتها في مثل طولها . كانت تحتضن الاغصان، وترقد في ظلها ، وتحكي لها عن أحلامها . فتقول : « عندما أصبح بدوري شجرة كبيرة ، لا تغضبن مني ، لن أبقى هنا معكن . أريد أن أرى ماذا وراء البحر الذي فيه السفن . سأصبح بدوري مركبا وأسافر . لا تغضبن مني . »

وكانت الأشجار تقول لها « ما شأنك أن تعرفي ماذا في البلاد التي وراء البحر ؟ ماذا تريدين أن تعرفي عن الديار الغريبة ؟ »

لكن أناه كانت جد صغيرة ، وكان كل شيء معتما في داخلها ، فلم تكن لتعرف حتى هي ماذا تريد بالضبط . شيء واحد كان مؤكدا فحسب هو أنها كانت تريد أن تعرف . وهذا الذي كانت تريد أن تعرفه ظل بالنسبة لها غامضا مجهولا وفي غير مقدورها : فمن الانسان كانت تريد أن تعرف .

وجاء أيضا آنذاك ، في سني الاحتلال والعبودية ، يوم اليونان الكبير ، الخامس والعشرون من مارس الذي يحتفل أهل اليونان فيه بذكرى الحرية . في عشية ذلك اليوم اكتست الام بمسحة جادة . أخذت ابنتها من يدها، وانتحت بها جانبا ، وقالت لها :

ـ أناه ، سأقص عليك الآن حكاية مختلفة جدا عن كل ما سمعتيه من قبل .

فتحت أناه عينيها الزرقاوين ، ونظرت وجلة الى أمها التى بدت هيئتها جدا غريبة ، وسألتها :

ـ ما الخطب ، ياأماه ؟

ـ اسمعى ، ياابنتى .

وحدثتها عن حكاية غريبة ، واحدة من حكايات اليونان الكثيرة . فلقد جاء ـ على حد قولها ـ الى أرضنا ذات مرة من الشرق غزاة لا حصر لهم ، حطوا رحالهم بها وأشاعوا فيها الخراب . سنين تلو سنين ، لفظ أهل اليونان زفراتهم من القهر الجاثم على صدورهم حتى جاء يوم رسموا فيه علامة الصليب وقبلوا صورة مريم أم المسيح ، وقالوا : أيتها العذراء ، لم نعد نحتمل أكثر من ذلك ، سنثور . « كان هؤلاء حفنة صغيرة » ، وكان المحتلون كثيرين مثل سنابل الحقل ، مثل النجوم في السماء . « لكن ما من سبيل ، سنقوم » هذا ما قاله أهل اليونان . وخرجوا الى الجبال . وعندئذ هدم المحتلون القرى ، وطاردوا الشيوخ والنساء والأطفال ، وأعملوا فيهم التقتيل . وحتى لا تسقط النساء في أيديهم كن يأخذن أطفالهن في احضانهن ، يقبلن بعضهن بعضا ، ثم يلقين بأنفسهن من على الجبال ويمتن . أما أزواجهن الذين استبدت بهم الوحشة فقد مضوا يهيمون عراة جياعا من وهاد الى وهاد ومن بحور الى بحور يخوضون المعارك ويقاتلون . فى عيونهم وميض الايمان ، وفي قلوبهم اليقين بأن الحق في جانبهم ، وان يوم خلاصهم آت . ولم يخب ظنهم وأتى ذلك اليوم . رحل البرابرة مطرودين من أرضنا ، ونبت الزرع من جديد ، وجاء أطفال جدد محل أولئك الذين اندثروا .

أصغت أناه الى الحكاية مفتوحة العينين . وسألت :

ـ ومن كان هؤلاء ؟

وقالت لها أمها :

ـ كانوا جدك وجدتك . كانوا أجداد وجدات كل الأولاد الذين يذهبون معك الى المنتزه . هؤلاء كانوا .

ولكى تزيدها ايضاحا ، أردفت تقول :

ـ اتذكرين التماثيل البيضاء التى صفت هناك ، في المنتزه ؟

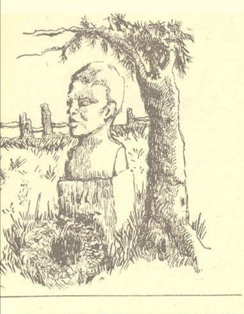
كانت أناه تذكرها جيدا ، فكثيرا ماذهبوا بها الى هناك ، وكانت تعجب دائما من السكينة المخيمة على تلك الشخوص ، التى أدت واجبها وانقطعت صلتها بالحياة .

ـ انى أذكرها ، ياأماه .

وقالت الأم :

ـ هؤلاء كانوا . غدا ، سنجمع بعض الزهور نحملها اليهم مثل غد بدءوا حركتهم لطرد الناس الأشرار من أرضنا .

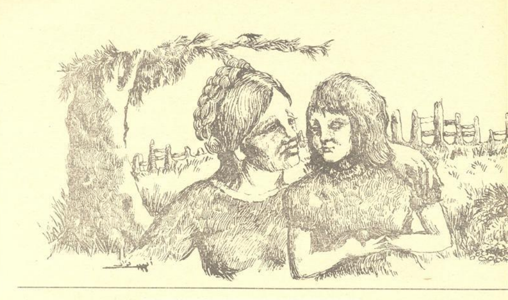
أشرق الغد ، الخامس والعشرون من مارس سنة ١٩٤٣ . أخذت والدة أناه قليلا من الزهور صنعت منها اكليلا وضعته في يد ابنتها ، ومضيا معا الى مكان الابطال . لكن مثل والدة أناه استيقظ الآلاف في ذلك الصباح ذاته ،



جماهير غفيرة ، أمهات اليونان وفتيانها وفتياتها ، يريدون جميعا أن يحملوا بدورهم زهورا الى الذين جاهدوا في سبيل الحرية ، ويضعوا الأكاليل على هاماتهم . انهم يتحركون مثل الأمواج المتلاحقة متجهين الى المنتزه . على أن الأم وابنتها أناه لا يدريان بالموج المقبل ، ويسيران في هدوء . ويالها من سكينة تلك التى تحيط بهما ! من أغصان الشجر الجرداء تتناثر الزهور . انه الربيع استدارت أناه وأمها عند المنحنى وواصلتا سيرهما فى ممشى الحديقة صامتتين ، تتأمل الفتاة معالم الربيع ، وتتطلع المرأة الى السماء الصافية من السحب . وفجأة سمعتا الهدير . بدا أول الأمر مبهما مثل صوت البحر البعيد عندما تلاطمه العاصفة، ثم أصبح الصوت أكثر وضوحا ، وأمكن للأذن أن تميز في خضمه بين أصوات الرجال وأصوات الفتيات . كلهم يغنون للحرية ، وينشدون تلك الاغنية القديمة التى تقول أن الصمت كان مخيما على كل شيء ، والكف يضرب الكف تعبيرا عن الأسي .

الأصوات قد خلت من الفرحة ، فهى زفرة شعب وشجنه وايمانه .

وقفت الصغيرة أناه وأمها على قمة الساحة التى صفت فيها التماثيل ، وقد أمسكت البنية بزهورها ، بأكاليلها الصغير ، وتعلقت عيناها بالجموع النائحة المقبلة . وكان يمشي في المقدمة قرابة الثلاثين من الفتية والفتيات . يمسكون بأكاليلهم ويغنون . رأتهم الأشجار من حولهم . سمعتهم الزهور التى تفتحت على أغصانها لمقدم الربيع، وسمعتهم أيضا الطيور التى بعثرها الخوف فتطايرت هنا وهناك . كما سمعهم الألمان المتربصون بهم وانقضوا عليهم من خلف الحديقة وأمطروا الشعب وابلا من قذائفهم الملعونة .



استولى على الناس فزع مهول . وولولت النساء وتعالى الصراخ، وجرين يختبئن وراء الأشجار العجفاء طلبا للنجاة . امتلأ المكان بالضجيج . وصفر الرصاص وهو يمزق الهواء . أخذت الام التى استبد بها الذعر ابنتها أناه بين ذراعيها لتحميها بكل جسدها . وشرعت تجرى بحثا عن شجرة تختبىء وراءها . لم تكن أناه تبكى . وقفت تائهة . اتسعت عيناها الزرقاوان من شدة الخوف والذهول . وظلت مقلتا أناه الصغيرة مضيئتين حائرتين لاتفهمان مما يجرى حواها شيئا . وبعينيها المفتوحتين، المفتوحتين تماما ، رأت من خلال ضباب الخوف والموت : الفتيان والفتيات ممسكين بأكاليلهم يلزمون الساحة ويتسلقون التماثيل البيضاء بحركات ماضية ، ويضعون أكاليلهم على هاماتها ، ثم يجرون منصرفين . لكن الجميع لم ينصرفوا . ثلاثة منهم لم يتسن لهم ذلك . رأتهم أناه يسقطون صرعى برصاص البنادق ، كما لو كانوا شجرا ، شجرا فتيا ، يهوى . بقى الاكليل يتدلى ايضا فى يدى أناه لا أحد يلتفت اليه ، لكنه في اندفاع الفتيان انزلق من أصابعها النحيلة ، وسقط .

في صباح اليوم التالى سادت السكينة على المتنزه تماما . عاد الأولاد الى الخروج بعرباتهم ، وهم يصيحون ويضحكون ويلعبون . جذبت أناه أمها من يدها . وكل كيانها يتوسل .

ـ هناك ، يا أماه . لنذهب الى هناك ...

انها صموت . وإنه لشيء مخيف أن تلزم صبية صغيرة صمتا مريرا الى هذا الحد ، حافلا بالتساؤلات : لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

وتصل أناه الى التماثيل البيضاء . أكاليل الزهور التى جلبها الفتيان والفتيات مطاردين جائعين القى بها الألمان على الارض وداسوها بالاقدام . وتقدمت أناه من من تمثال الى تمثال ، ثم تسمرت في مكانها فجاة . رأت على الارض دماء لم تكن جفت بعد ، دماء غزيرة . ولقد شردت بعض الزهور المتلعة من أكاليلها التى وطئتها الاقدام ، وراحت نحو الدماء وارتوت بدماء الفتيان الذين لقوا حتفهم وتذر أناه جيدا اللحظة التى رأتهم فيها يسقطون . كانوا ـ على حد قولها ـ مثل شجر يهوى .

أناه صامتة ، بينما تغالب أمها دموعها . همت أناه أن تتقدم ، وعندئذ وقعت عيناها على شيء هناك . وهمهمت :

ـ انه طائر !

انحنت . كان طائرا ، عصفورا صغيرا . وكان مقتولا. عجبا ، كيف أمكن الرصاصة أن تصيبه ، وهو ضئيل الحجم الى هذا الحد ؟ لقد مزقته اربا . لا بد أن الامر قد حدث أمس .

تناولت أناه الطائر ووضعته في راحتها ، ثم مضت بضع خطوات الى حيث التراب محروث . وجلست . ودون أن تلقى بالا الى أن ثوبها قد يتسخ وضعت الطائر على الارض ثم شرعت تحفر بيديها حفرة صغيرة . وعندما رأت أن الحفرة قد أصبحت عميقة بما فيه الكفاية ، أخذت العصفور ودفنته، وأهالت عليه التراب . ثم قطفت زهورا برية صفراء نابتة على مقربة ووضعتها على الحفرة الصغيرة.

وعندما فرغت أناه من ذلك انخرطت في نحيب عميق لا آخر له . ولم تكن أناه هى التى تبكى وحدها ، بل كان يبكى معها الأولاد في العالم جميعا .

كلا ، لم تعد أناه تريد أن تسافر ، عندما تكبر ، الى البلد وراء البحر . لم تعد تريد أن تعرف . لقد عرفت وهى جد صغيرة ، الكثير عن البشر .

« طائر مقتول »

لا يتم للسينما فيلم اخبارى عن الكوارث الطبيعية كالزلزال والطوفان والاعصار وهى تهدم الدور وتشتت الشمل وتحيل العمران الى خراب دون أن يلقط قبل نهايته منظر قط صغير وحيد مستخذ ضائع وسط الحطام أو عصفور مفزع فى قفص معلق بحجرة نوم انقلب أعلاها أسفلها ، تمزقت حشاياها والتوت قوائم فراشها ، قد يحظى الفيلم منذ بدايته بانتباه بعض النظارة وقد يتشاغل عنه البعض الآخر ، وبخاصة عند مقدم البعثات الرسمية وعلى رأسها وزير يسند أعوانه اكتئابه لئلا يتعثر بين الحطام فيتشقق ويعود وجهه الى الانبساط ، يلقى نظرة ويصدر أمرا ثم يئوب الى مأمنه ودعته • وقد يحس الجميع بشىء من الأسى ، ولكنهم جزر منفصل بعضها عن بعض ، فاذا جاء منظر القط أو العصفور شد انتباه الجميع وشملهم شعور واحد بالفجيعة والحسرة ، وأدركوا هول الفاجعة ، وفاض من قلوبهم حنان كبير للمنكوبين ، والتحم الافراد فى عجينة واحدة ، تلتزم السينما هذه الحيلة لا تخشى أن تبوخ بالتكرار لأن وقعها لا يخيب أبدا فهى تخاطب الفطرة •

والرمز للمعانى الانسانية الكبيرة التى قد لا تكون الاحاطة بها فى متناول الذهن بأشياء صغيرة مألوفة فى متناول اليد له اغراء شديد فى فنون القول ، وبخاصة فى القصة القصيرة ، فهو يوحى بشمول النظرة واحداث التقابل والتكامل بين الانسان حين يكون دمية فى يد القدر ، وبين دمية طفل — مثلا — وهى تكتسب قدرة على التعبير الانسانى ، وكأنما عن وعى وارادة ، على التعبير من فوره — مهما كان نصيبه فى القصة ضئيلا — لمسة درامية على القصة كلها ، تنفذ الى أعماق القلوب ، ثم هو فوق ذلك يعفى الكاتب من اللهجة الخطابية وترداد القول المعاد والتردى فى العموميات والميل عند التأسى الى التباكى المرذول والعقيم معا ،

ولو تأملت الأغانى الشعبية لوجدت أن الحب الكبير يرمز له — تغطية للجنس — بشىء من هذه الأشياء الصغيرة المألوفة — قلة على شباك ، منديل ، حمامة ، أو هذا الباب الخالد فى ضميرنا :

خبط الهواء الباب   قلت الحبيب جانى
آتريك ياباب كداب   تتهـز بالعـانى

هل هو الهواء ؟ هل هو الهوى ؟ علم ذلك عند عبقرية اللغة التى شابهت بين اللفظين •

قصص قصيرة غير قليلة تتخذ هذا الرمز من دمية طفل ، أو أغنية تعود الى السمع بعد انقطاع طويل فتجدد جوا مضى ، هو لب المأساة ، وهكذا فى قصتنا هذه نجد أن مأساة اليونان كلها تمثلت فى عصفور تدفنه بنت صغيرة • وحين تقرأ سيرة المؤلف وتعلم تنوع تجاربه وعمقها واتساع عقله وقلبه وروحه وتملكه لناصية فنه تفهم أنه بلغ القمة التى تتيح له أن يتحرر من بعض القيود التى يعنى بها النقاد • فهو لا يستنكف أن يبدأ القصة بأسلوب تقريرى ، يروى به التاريخ كما ترويه صحيفة يومية ، لانه واثق أن البساطة التى التزمها فى التعبير هى النغمة المثلى لقصته ، هى مناجاة بين أحباء أسوياء ، لا تعالى عنده ولا تصنع ، هى دليل التحامه بشعبه وقدرته على الاحساس بمأساته ، والابانة عنها ، ما أسعد شعبا يجد من بين أبنائه من يحدثه وقت المحنة بهذا الود وهذا الكلام السهل العميق معا ، فيشد من أزره ويثبت ايمانه بنفسه ويشيد بفضائله دون أن يغفل صلاته للمثل العليا ، غير مضطر لاتخاذ رموز مستعصية كأنها ورقة امتحان أولها :

أجب عن أحد الأسئلة العويصة الآتية •

يحيى حقى



ترجمة : يوسف مصطفى الحاروني

هذه ترجمة مقال *The Split Brain in Man* by : Michael S. Gazzaniga المنشور بمجلة Scientific American August 1967 pp. 24 - 29

مخ الانسان فى حقيقة أمره مخ مزدوج ، كل نصف فيه قادر على الوظائف العقلية العليا ، وحين يشطر المخ جراحيا ، فان الرأس تعمل كما لو كانت تحتوى منطقتين منفصلتين للادراك .

المخ فى الحيوانات العليا ، بما في ذلك الانسان ، عبارة عن عضو مزدوج ، يتكون من نصفى كرة ، نصف أيمن ونصف أيسر يصل بينهما برزخ من النسيج العصبى خمسة عشر عاما قام العالمان الأمريكيان ميرز وسبرى – يسمى الجسم المقرن Corpus Callosum ومنذ حوالى من جامعة شيكاغو ، باكتشاف عظيم حين بينا أنه عند قطع هذه الوصلة بين نصفى المخ فان كل نصف منهما يعمل مستقلا كما لو كان مخا كاملا بذاته . وكان أول ميدان فحصت فيه هذه الظاهرة قطة شطر فيها المخ والتقاطع البصرى الذى يلتقى أو يتراكب عنده عصبا الابصار ، بحيث ان المعلومات الابصارية القادمة من العين اليسرى لا تصل الا للمخ الأيسر والمعلومات القادمة من العين اليمنى لا تبلغ الا للمخ الايمن . وعند اشغال أى عين على حدة بمشكلة ما فان القطة تستطيع أن تستجيب بشكل طبيعى وتتعلم كيف تؤدى المهمة المقصودة ، لكن هذه العين اذا غطيت ثم قدمت نفس المشكلة الى العين الأخرى ، فان القطة لا تبدى أى تعرف سابق على المشكلة ويتحتم عليها أن تتعلم مرة أخرى من البداية عن طريق النصف الآخر من المخ .

ولقد أثار هذا الكشف عدة تساؤلات جديدة عن طريقة عمل المخ . هل يعتبر الجسم المقرن مسئولا عن تكامل العمل فيما بين نصفى المخ ؟ هل يقوم هذا الجسم باحاطة كل نصف بما يجرى في النصف الآخر ؟ وبمعنى آخر، هل ينتج عن احداث قطع بهذا الجسم ألا تدرى اليد اليمنى ما تقوم به اليد اليسرى ؟ والى أى مدى يزاول كل منهما استقلالا حقيقيا حينما ينفصلان عن بعضهما ؟ هل يكون لكل منهما تفكير منفصل ومشاعر منفصلة ؟

لقد تتبع مثل هذه الاسئلة سبرى ومعارنوه في سلسلة واسعة من الدراســـات على الحيوان بمعهد كاليفورنيا للتكنولوجيا خلال العشر سنوات الماضـــية ، ثم انجزت حديثا عدة دراسات على مرضي من البشر أجريت لهم عمليات شطر في المخ لاسباب طبية ، ولما كانت التجارب التى أجريت على الحيوان قد أوضحت أن احداث قطع بالجسم المقرن لا يصيب القوى العقلية بأضرار خطيرة فان ذلك شجع الجراحين على انتهاج هذا الطريق مع المصابين بالصرع المستعصى على التحكم – وكان الأمل أن يحصر القبض في نصف مخى واحد . ولقد أحرزت العملية بالفعل نجاحا مرموقا ، بل أنها أثارت الدهشة حين تمخضت عن الازالة التامة لكل النوبات بما فى ذلك ذات الجانب الواحد من المخ . وأظهر ذلك كما لو كان الجسم المقرن السليم يسهل نشاط القبض والصرع عند هؤلاء المرضي.

وهذا المقال المامة سريعة عن الدراسات التى قمت بها بالاشتراك مع سبرى بمعهد كاليفورنيا للتكنولوجيا خلال السنوات الخمس الماضية مع بعض هؤلاء المرضي ، وقد قام باجراء العمليات الجراحية فوجل وبوجين من كلية الطب بجامعة كاليفورنيا . وترجع دراساتنا الى عـــام ١٩٦١ حين اجريت العملية على المريض الأول ، وكان رجلا من قدامى المحاربين في الثامنة والأربعين من عمره – قطع عنده الجسم المقرن وغيره من البنيات الموصلة فيما بين نصفى القشرة المخية (كما يبدو في الرسم – شكل ١). ومنذ ذلك الحين بلغ عدد المرضي الذين أجريت لهم هذه العملية عشرة مرضي ، أتيح لنا أن نجرى على أربعة منهم دراسات مستفيضة وتجارب عدة على مدى زمنى طويل .

ومن البداية اتضحت احدى الملاحظات الرائعة – أن العملية لا تحدث أى تغير ملحوظ في مزاج المريض أو شخصيته أو ذكائه العام . ورغم أن المريض في الحالة الأولى لم يستطع الكلام لمدة ثلاثين يوما عقب العملية الا انه استرد النطق بعد ذلك . وكانت الحالة الثالثة أكثر مثالية ، فحينما أفاق المريض من الجراحة صرح ساخرا بأنه يعانى « صداعا يشطر رأسه » ومع ذلك فانه استطاع أن يردد وهو مازال في حالة الوسن بعض العبارات الملتوية مثل « أشارت اليكم بكم بكم بكم » .

(شكل ١) الدخل الابصـــارى فى مخ مشطور يمكن قصره على نصف مخى واحد بتقديم المعلومات في مجال بصرى واحـــد . فالمجالان البصريان الأيمن والأيسر يعرضان (عن طريق التقاطع البصرى) على نصـفى المخ الأيسر والأيمن على التوالى. وحين يثبت شخص نظره على نقطة ما ، فان المعلومات الواقعـة الى يسار هذه النقطـــــة تذهب فقط الى النصف المخى الأيمن ، والمعلومات الواقعة على يمين النقطـة تذهب للنصف المخى الأيسر . والتنبيهات في المجـــــال البصرى الايسر لا يستطيع وصفها مريض مشطور المخ بسبب انقطاع الصلة ما بين النصف المخى الأيمن ومركز النطق الذى يوجد في النصف المخى الأيسر .

لكن المزيد من الملاحظة سرعان ما كشف عن بعض التغيير في السلوك اليومى للمريض . فعلى سبيل المثال ، أمكن الاستدلال على أن المرضى يفضـلون ـ لتلقى عوامل التنبيه الحسية ـ الناحية اليمنى من الجسم ، وهى التى يتحكم فيها النصف الأيسر من المخ ، ونادرا ما أظهر الجـانب الأيسر من الجسم لفترة طويلة عقب العملية ، اى نشاط تلقائى ، ولم يكن المريض بصفة عامة يستجيب للمؤثرات التى يتلقاها عن هذا الجانب : فحين يلمس شيئا عن طريق الجانب الأيسر فانه لا يلحظ انه فعل ذلك ، واذا ما وضع جسم ما في راحته اليسرى فانه عادة ما ينكر وجود هـذا الجسم .

وباجراء مزيد من التجارب المتخصصة أمكن التعرف على الصفات الأساسية للمخ المشطور . واحدى هـــذه التجارب تختبر الاستجابة للتنبيهات البصرية ، فبينما يثبت المريض نظره على نقطة مركزية فو لوحة تومض نقطا من الضوء (لمدة عشر ثانية) في صف متتابع عبر اللوحـــة لتمسح كلا من النصف الأيسر والنصف الأيمن لمجـــاله البصرى ـ ثم يسأل المريض عما شاهده .. ولقد روى كل مريض أن الضوء قد أومض في الجانب الأيمن من المجـال البصرى . وحين جعل الضوء يومض فقط في الناحيـــة اليسرى من هذا المجال ، فان المرضي بصفة عامة انكروا انهم شاهدوا اى ضوء قط . ولما كان الجانب الايمن من المجال البصرى يسقط عادة على النصف الأيسر من المخ، والمجال الأيسر يسقط على النصف الأيمن ، فاننا نستخلص من ذلك أن الجانب الأيمن من المخ عند المرضي الذين اجريت لهم عملية الأنشطار ـ قد أصيب بالعمى . لكننا مع ذلك وجدنا أن الحالة لم تكن على هـذا النحو حينما طلبنا الى المرضي أن يشيروا الى الضوء الذى أومض بدلا من مطالبتهم باجابة كلامية ، واستطاع المرضي بالفعل عن طريق الاجابة بالاشارة أن يدلوا عن حدوث الومضات الضوئية في المجال البصرى الأيسر ، وأمكن بذلك التاكد من أن مشـــاهدة الضوء بالنصف الأيمن من المخ تكاد تعادل المشـــاهدة بالنصف الأيسر واتضح ازاء ذلك ، أن اخفاق المريض فى الافصاح بالكلام عما شاهده النصف الأيمن انما يرجع الى حقيقة أن مراكز النطق بالمخ تقع فى النصف الايسر وحده .

وكذلك أدى الى نفس النتاج ما أجريناه من التجارب لاختبار قدرة المرضي على ادراك الاشياء عن طريق اللمس. فحين توضع الاشياء في راحة اليد اليمنى ، التى ترسل منهـا التعليمـات الحسـية الى النصف الأيسر من المخ ، استطاع المريض أن يدلى باسم هذه الأشياء أو يصفها . أما اذا وضعت الاشياء في راحة اليد اليسرى (والتى تتوجه معلوماتها أسـاسا الى النصف الأيمن من المخ) ، فان المريض لم يستطع وصف الاشياء نطقا ولكنه من ناحيـة أخرى اظهر القدرة على التعرف عليها فى تجربة غير كلامية ـ بانتقاء النظير المماثل من بين مجموعة أشياء متباينة . وسرعان ما اتضح لنا أن كل نصف من المخ يتسلم ، علاوة على الحصيلة الأساسية من الجانب المضاد من الجسم ، شيئا من المعلومات عن الجانب المناظر . وهذا الاعلام عن « الجانب المنـــاظر » اعلام فج ، يبدو انه يصلح فقط « ليحيط » نصف المخ بوجود او غيـاب التنبيه ويوصـــل معلومات مبهمة عن موضع التنبيه على سطح الجســـم . وكقاعدة عامة فان هذا التنبيه لا يســـتطيع توصيل المعلومات التى تتعلق بالطبيعة الوصفية للشىء المعنى .

وكشفت تجارب الضبط الحركى التى أجريت على المرضي ان النصف الأيسر من المخ يزاول ضبطا سويا على اليد اليمنى لكنه لا يتمتع بالضـبط الكامل على اليد اليسرى (فعلى سبيل المثال ، لم يكن يجيد توجيه حركات

الأصابع في هذه اليد) . وعلى نفس النمط ، يزاول النصف الأيمن ضبطه السوى على اليد اليسرى وليس اليد اليمنى. وحين يحدث تعارض مابين نصفى المخ ، بأمرهما باتيان حركات مختلفة لنفس اليد ، فان النصف الذى على الجانب المضاد لليد هو الذى يسود وتعلو أوامره على الجانب الآخر من المخ ذى التحكم الأضعف . ولقد كانت النتائج الحركية بصفة عامة التى سجلناها على المرضي من الانسان تماثل الى حد كبير النتائج التى شوهدت على القردة ذوات المخ المشطور .

ويقودنا الحديث الى السؤال الرئيسي الذى ركزنا عليه دراساتنا الا وهو : كيف يؤثر فصل نصفى المخ على القدرات العقلية لمخ الانسان . لقد استخدمنا طريقتين مختلفتين لاجراء هذه التجارب السيكولوجية - وكانت احداهما بصرية : حيث عرضنا بسرعة لمدة (حوالى عشر ثانية) صورة أو عبارة مكتوبة ، في أحد مجالى البصر الأيمن أو الأيسر ، بحيث ينقل الاعلام عنها الى نصف مخى واحد (الأيسر أو الأيمن) - (شكل ٣) . وكان النوع الثانى من الاختبارات حسيا : حيث وضع الشيء المراد التعرف عليه مخفيا عن نظر المريض في يده اليمنى أو اليسرى ، بقصد الاعلام عنه كذلك الى نصف مخى واحد - النصف الذى يقع على الجانب المضاد لليد المستعملة .

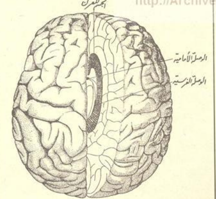
وحين قدم الاعلام (بصريا أو حسيا) الى النصف المخى الأيسر استطاع المرضى أن يعوه وأن يصفوه بشكل عادى نطقا وكتابة . فمثلا ، حين عرضنا صورة لملعقة فى المجال البصرى الأيمن ، أو وضعنا ملعقة في اليد اليمنى، تمكن المرضي جميعا من التعرف عليها ووصفها . كما استطاعوا أن يقرءوا العبارات المكتوبة وأن يحلوا بعض المسائل الحسابية البسيطة طالما قدمت نحو النصف المخى الأيسر .

وعلى النقيض ، حينما قدمت نفس المعلومات الى النصف المخى الأيمن ، فان المرضي اخفقوا في الافصاح عنها بالنطق أو الكتابة . وكانت الصورة التى تبعث الى النصف المخى الأيمن لا تعطى أى اجابة نطقية أصلا أو على الاكثر تثير تخمينا عفويا . فعلى نفس المنوال السابق، عند وضع قلم فى راحة المريض اليسرى (مختفيا عن نظره خلف ساتر) فان المريض لا يحاول أصلا وصف هذا الشيء أو قد يخمن كونه فتاحة لعلب أو ولاعة للسجاير . ولا يظن أن هذه التخمينات النطقية انبثقت عن النصف الأيمن من المخ وانما عن النصف الأيسر الذى لم يشاهد الشيء وانما يحاول أن يتعرف عليه من دلائل غير مباشرة.

ونتساءل الآن .. هل يعنى هذا العجز بالنصف المخى الأيمن ان جراحة فصله عن النصف الأيسر هبطت بقدرته العقلية الى مستوى العته ؟ أن الاختبارات الأولى لقدراته غير النطقية توحى بأن الحال ليس كذلك على الأرجح . اذ الواقع أننا حين نطالب المريض باجابات غير نطقية عن المعلومات البصرية أو الحسية لما يساق اليه من الأشياء في تجاربنا السيكولوجية الجديدة ، فان النصف المخى الأيمن فى كثير من الحالات يظهر قدرة طيبة على الأدباء الدقيق . وعلى سبيل المثال عندما قدمت صورة ملعقة لهذا النصف الأيمن استطاع المرضي ، أن يتحسسوا بيدهم اليمنى بين مجموعة من الاشياء (المخفية عن انظارهم وراء ستار) ويختاروا من بينها الملعقة مضاهاة للصورة . واكثر من ذلك ، حينما عرضت عليهم صورة سيجار فانهم نجحوا في اختيار (الطقطوقة) - من بين مجموعة تضم عشرة أشياء لم يكن من بينها سيجارة - باعتبار الطقطوقة أقرب الاشياء معنى للصورة . ومع ذلك ، كان من الغريب - حتى بعد هذه الأجابة الصحيحة ، وبينما كان المريض لا يزال ممسكا بالملعقة أو الطقطوقة في يده اليسرى ، أنه لا يستطيع أن يسمى أو يصف الصورة أو الشيء الذى يمسك به . ويبدو أن النصف الأيسر للمخ كان منفصلا كلية فى المشاهدة والعلم عن زميله النصف الأيمن .

وثمة تجارب أخرى تدل على أن النصف الأيمن يملك قدرا خاصا من تفهم اللغة ، فمثلا ، حين أومضت لفظة « قلم » ليشاهدها النصف الأيمن من المخ ، استطاع المرضى أن يلتقطوا باليد اليسرى قلما من مجموعة الأشياء المخبأة وراء ستار . وعندما قبض المريض على شيء (لايراه) بيده اليسرى ، فانه رغما عن عدم استطاعته وصفه أو النطق باسمه فانه تمكن فيما بعد أن يشير الى بطاقة تحمل اسم هذا الشيء .

وفي احدى التجارب الطريفة أومضت كلمة « قلبك » عن مركز المجال البصرى بحيث يقع المقطع « قل » الى اليمين من المركز والمقطع « بك » الى اليسار . وسئل



(شكل ٢) فصل نصفى المخ لانسان مريض بواسطة جراحة عصبية للتحكم فى نوبات الصرع . ولقد أزيح في الشكل النصف المخى الأيمن ليكشف عن موضع الجسم المقرن وغيره من البنيات الموصلة والتى تقطع عادة في الجراحة المذكورة .

المرضي أن يعبروا عن هذه الكلمة ، وكان من المتوقع أن يجيبوا بأنها « قل » باعتبار أن ذلك هو الجزء الذى شاهدوه بنصف المخ الأيسر (وهو المشلول عن الكلام) . لكن وللدهشة ، حين سئل المرضي بعد الاجراء السابق ، أن يشيروا بيدهم اليسرى الى احدى بطاقتين تحملان «قل» ، « بك » - للتعرف على الكلمة التى شاهدوها فانهم بلا استثناء أشاروا الى « بك » . وأوضحت التجربة ان كلا النصفين قد لاحظ في نفس الوقت جزء الكلمة المتاح له، وأنه في هذه الحالة الخاصة ، حين أتيحت الفرصة للنصف الايمن أن يعبر عن نفسه ، استطاع أن يتفوق على النصف الأيسر .

ولما كنا نعلم ان الدخل السمعى لاحدى الأذنين يذهب الى كلا النصفين في المخ ، فلقد أجرينا بعض التجارب لتفهم الكلمات المقدمة سمعيا الى النصف الأيمن - ليس عن طريق تحديد المدخل الأساسي ولكن عن طريق قصر القدرة على الاجابة على النصف الأيمن . وأمكن انجاز ذلك بسهولة بأن جعلنا المريض يستخدم يده اليمنى ليلتقط من باطن كيس لا يرى ما بداخله ، شيئا نسميه له . ولقد وجدنا ان المرضي استطاعوا بسهولة أن يلتقطوا بعض الأشياء مثل ساعة أو مشط أو بلية أو قطعة من النقود . ولم يكن الامر يتطلب حتى ذكر اسم الشيء المطلوب التقاطه ، اذ كان يكفى مجرد وصفه أو التلميح به . وعلى سبيل المثال حين طلبنا « التقط الفاكهة التى يفضلها القردة » استطاع المرضي أن ينتقوا الموز من كيس يحوى عددا من الفواكه البلاستيكية ، وحين كان التلميح بانها «فاكهة قابلة للعصر» التقط المرضي البرتقال . ولقد استطعنا أن نعرف أن الاعلام الحسي من اليد اليسرى يذهب كلية الى النصف الايمن من المخ ، حين سألنا المرضي (بعد لحظات) أن يذكروا الحبات التى التقطوها باليد اليسرى ، فلم يحرزوا من النجاح أكثر مما تتيحه الفرصة المحضة .

والحد الأعلى للقدرات اللغوية لكل نصف من المخ يختلف من فرد الى فرد . ففى احدى الحالات لم يكن هناك دليل ما على القدرات اللغوية فى النصف الأيمن ، بينما اختلفت كمية ومدى هذه القدرات في ثلاث حالات أخرى . واستطاع أمهر المرضي أن يظهر بعض الدلائل على قدرته حتى على هجاء بعض الكلمات البسيطة عن طريق وضع حروف بلاستيكية على منضدة بواسطة يده اليسرى . فلقد طلبنا الى المريض أن يهجى كلمة مثل « سمك » وناولناه في يده اليسرى الحروف الثلاثة المعنية واحدا اثر واحد بشكل عشوائى فنجح في ترتيبها على المنضدة وأكثر من ذلك استطاع المريض أن يهجى بعض الكلمات المعنوية مثل « كيف » و « ماذا » . وفي تجربة أخرى زودنا المريض بثلاثة أو أربعة حروف بلاستيكية مرصوصة فوق بعضها ، ومخفاة عن نظره ليتحسسها بيده اليسرى. وكانت الحروف المتاحة في كل مرة لا تهجى سوى كلمة واحدة ، وكانت تعليماتنا الى المريض أن يكون هذه الكلمة واستطاع المريض بالفعل أن يهجى بعض الكلمات مثل « ورق » و « أرنب » . غير أن المريض بعد أن أنجز مهمته لم يستطع أن يذكر اسماء الكلمات التى هجاها لتوه .

واحتمال أن لدى النصف الايمن من المخ ليس فقط بعض القدرات اللغوية ولكن كذلك بعض القدرات الكلامية لا يمكننا استبعاده ، على الرغم من اننا لا نملك في الوقت الحاضر الشواهد الثابته على ذلك . وليس من المستغرب أن نكتشف يوما أن هؤلاء المرضي قادرون على اظهار بعض علامات التعجب البسيطة وخاصة حين يتعرضون لضغط عاطفى . وبطبيعة الحال ، يظل كذلك احتمال تدريب النصف المخى الأيمن على نوع ما من الكلام . ولا شك أن التجارب التى تهدف لتحقيق مثل هذا الغرض يجب تمحيصها وضبطها جيدا .

والسبب في ذلك أنه في هذه التجارب ، كما في كثير غيرها من التجارب الأخرى ، يكون « تداخل الاستدلال » من نصف مخى الى النصف الآخر هو المسئول عن اية نتائج ايجابية يتمخض عنها البحث . ولدينا مثال على هذا التداخل الاستدلالى لمسناه خلال سلسلة من التجارب التى أجريت لاختبار ما اذا كان النصف المخى الأيمن يستطيع أن يستجيب نطقيا لبعض التنبيهات الحمراء أو الخضراء البسيطة ، فعقب أن أومضنا ضوءا أحمر أو أخضر للنصف المخى الأيمن ، كان تخمين المريض للون لا يزيد فى البداية على احتمال الصدفة ، وهو الأمر المتوقع طالما أن نظام الكلام لا يوجد الا بالنصف المخى الأيسر . لكننا بعد محاولات قليلة شهدنا تحسنا في صحة الاجابة حينما أتحنا للمريض فرصة ثانية للتخمين وسرعان ما توصلنا الى الاستراتيجية التى يتبعها المريض ، فاذا أومض اللون الأحمر وكان تخمين المريض بالصدفة صحيحا (أحمر) فانه يتمسك بالاجابة . أما اذا كان الضوء أحمر وخمن المريض بالصدفة أنه أخضر فانه يعبس ويهز رأسه ثم يقول « أوه كلا ، انني أعنى الأحمر » . والذى حدث أن النصف المخى الأيمن رأى الضوء الأحمر ثم سمع النصف المخى الأيسر يخمن « أخضر » ، ولما كان يعلم أن هذه الاجابة خاطئة فان النصف المخى الأيمن احدث العبس وهز الراس وهذه بدورها نبهت النصف المخى الأيسر الى حقيقة أن الاجابة خاطئة وأنه يحس به أن يصحح نفسه ، ولقد تعلمنا أن نظام الاستدلال التداخلى هذا يمكن تهذيبه الى ابعد حد . ومع حقيقة أن المريض العصابى فى متناوله عدد من الخطط المختلفة فان ذلك يؤكد كيف يصعب الحصول على وصف عصابى واضح لانسان معطوب المخ .

هل يعنى تفهم النصف الأيمن للغة ، الذى أبداه المرضي في هذه التجارب ، انه قدرة عادية لهذا النصف المخى - أم أن هذه القدرة استحدثت عن طريق التعلم عقب العملية ، وربما خلال اجراء التجارب ذاتها ؟ تلك قضية يصعب البت فيها . اذ يجب علينا أن نتذكر اننا نختبر نصفا واحدا من مخ الانسان ، وهو نسق يسهل عليه التعلم من مجرد محاولة واحدة في التجربة . ونحن

لا نعرف على وجه اليقين ما اذا كان النصف المخى الأيمن أقل كفاءة من النصف الايسر في سيطرته العامة على اللغة، ولقد اثبتنا ، مثلا ، أنه على الرغم من أن النصف المخى الأيمن يمكن أن يستجيب لاسماء ملموسة مثل « قلم » ، فانه لا يستطيع أن يقوم بذلك مع الافعال ، اذ لم يستطع المرضي أن يستجيبوا بسداد لبعض التعليمات البسيطة المطبوعة مثل « ابتسم » أو « اعبس » حينما أومضت هذه الكلمات للنصف المخى الأيمن ، كما لم يتمكنوا من الاستدلال على الصورة التى تمثل الفعل المطلوب . وكذلك دلت بعض دراساتنا الحديثة التى أجريت فى جامعة كاليفورنيا بسانتا باربارا أن النصف المخى الأيمن لا يملك سوى قدرا ضئيلا جدا من قواعد اللغة ، حيث يبدو أنه كان غير قادر على تكوين صيغة الجمع لبعض الكلمات البسيطة .

ونستطيع أن نقول بصفة عامة ، أن المدى اللغوى الذى بالنصف المخى الايمن عند البالغين لا يقارن بأى حال بالمدى الذى بالنصف الايسر ، أو بالمدى اللغوى الذى بالنصف الايمن عند الاطفال – فحتى سن الرابعة أو نحو ذلك ، فانه كما يبدو من بعض الملاحظات العصبية المختلفة ، ان النصف المخى الأيمن يكاد يضارع النصف الايسر مهارة في تداول اللغة . وعلاوة على ذلك ، فان دراسة التطور اللغوى عند الطفل ، وخاصة بالنسبة لقواعد اللغة ، توحى بشدة بأن أساس هذه القواعد – والتى نعتبرها الخطة الرئيسية لتعلم اللغة – كامنة بشكل ما فى الكائن البشرى وتستوعب تماما ما بين سن الثانية والثالثة . وبمعنى آخر ، فان كلا من نصفى المخ في الطفل الصغير يعادل زميله تطورا من حيث وظيفة اللغة والكلام . ويسوقنا ذلك الى سؤال طريف . لماذا يملك النصف المخى الأيمن ، فى المرحلة المبكرة من العمر والتطور ، مقدرة لغوية واضحة بينما في المرحلة الأكثر تقدما لا يملك سوى مقدرة واهية . الواقع ، أنه من الصعب أن ندرك النظام العصبى المسئول الذى يسمح باقامة قدرة عالية فى نصف مخى خاص على أساس وقتى . ويفهم ضمنا أنه اثناء نضوج الانسان فان العمليات والأنظمة التى تؤثر في صنع هذه القدرة تنحل وتكبت بشكل ما في النصف المخى الايمن في حين يسمح لها بالاستيطان في النصف الأيسر فقط .

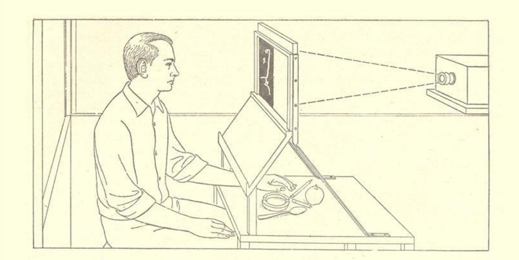
ومع ذلك فان النصف المخى الأيمن ليس اقل كفاءة او سيادة ازاء النصف الايسر من جميع الوجوه . فلقد أوضحت التجارب أنه يفوق الأيسر في بعض الوظائف الخاصة . وعلى سبيل المثال ، دلت التجارب التى أجريتها مع بوجن أن المرضي كانوا قادرين على ترتيب بعض الكتل، بيدهم اليسرى ، ليمثلوا تصميما مصورا ، وأن يرسموا بها مكعبا ذا ثلاثة أبعاد ، فى حين أن اليد اليمنى ، المحرومة من تعليمات النصف المخى الأيمن ، لم تستطع أن تؤدى أيا من هذه المهام .

ومع ذلك ، فمن الطريف أن نلاحظ أنه على الرغم من أن المرضي أو بصفة خاصة الحالة الأولى منهم ، لم يستطيعوا تنفيذ هذه المهام عن طريق اليد اليمنى ، فانهم تمكنوا من مضاهاة التنبيه المطلوب مع التصميم الصحيح حين ظهر بين خمسة أشكال ذات صلة قدمت فى مجال بصرهم الأيمن . ودل ذلك على أن النصف الأيسر ذا الغلبة قادر على التمييز ما بين التنبيهات الصحيحة وغير الصحيحة . ولما كان هؤلاء المرضى لا يعانون اية مشكلات حركية فيما يختص باليد اليمنى فان عدم قدرتهم على انجاز هذه المهام لابد وان يعكس اخفاقا فى العملية المتكاملة فى مكان ما بين النظام الحسى والنظام الحركى .

ولقد وجدنا في بعض العمليات العقلية الخاصة أن النصف المخى الأيمن يقف على قدم المساواة مع النصف الأيسر ، وعلى وجه الخصوص ، أنه يستطيع ان يولد مستقلا انفعالا عاطفيا . وفي احدى تجاربنا لكشف هذا الأمر قدمنا للمريض مجموعة من الأشياء العادية ثم اومضنا فجأة صورة لامرأة عارية ، وأثار ذلك انفعالا بالمتعة ، بغض النظر عما اذا كان تقديم هذه الصورة للنصف الأيسر أو النصف الأيمن من المخ . وحين أومضت نفس الصورة ازاء النصف المخى الأيسر لمريضة أنثى ضحكت وتعرفت بالكلام على ان الصورة لفتاة عارية . لكن حين قدمت الصورة فيما بعد ازالة النصف المخى الأيمن ، فان المريضة اجابت عن سؤالنا بأنها لم تر شيئا ، بينما ارتسمت أثر ذلك مباشرة ابتسامة ماكرة على وجهها ، ولما سئلت عما يدعوها للابتسام اجابت « لا أعرف .. لا شيء .. تلك الآلة المضحكة » . وعلى الرغم من أن النصف المخى الأيمن لم يستطع وصف ما رآه فان المنظر مع ذلك اظهر استجابة عاطفية كالتى أثيرت بالنصف المخى الأيسر .

من كل ما تقدم ، يصح لنا أن نقول أن الدراسة قد أوضحت بشكل قاطع انه عند انشطار المخ فاننا نعامل في الحقيقة مخين لا مخا واحدا ، وكل مخ منهما قادر على حدة على أداء الوظائف العقلية العليا . ويعنى ذلك ان المخين يجب أن يكون لهما ضعف السعة من الانتباه ، أى يجب أن يكونا قادرين على معاملة ضعف المعلومات التى يشغل بها المخ العادى الكامل . ونحن لم نختبر بعد هذا الأمر في دقة على المرضي من البشر ، الا أننى وجدت مع زميلى يونج ان المخ المشطور عند القردة يستطيع بالفعل أن يتعامل مع ضعف معلومات القرد العادى . وكذلك أثبتنا حتى الآن ان المرضي ذوى المخ المشطور يستطيعون ان يقوموا بمهمتين معا بنفس السرعة التى يقوم فيها الشخص العادى بمهمة واحدة .

أما كيف يربط الجسم المتين فى المخ السليم المشاهدات والمعرفة بين كل من نصفى المخ ، فاننى قد توافرت على دراسته حديثا مع زميلين هما جيوفانى برلوتشى وجياكوما ريزولاتى فى معهد الفسيولوجيا ببيزا فسجلنا النشاط العصبى للجزء الخلفى من الجسم المقر لقطة ، على أمل اقامة الصلة بين استجابات هذا الجسم

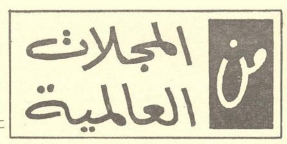


(شكل ٣) الاستجابة للتنبيه البصرى ـ وهى تختبر بأن نومض كلمة او صورة لشيء ما على شاشة نصف شفافة . ويبدأ المشرف على التجربة بمراجعة حملقة المريض للتأكد من تثبيتها على نقطة تمثل مركز المجال البصرى . وقد يطالب المريض باجابة كلامية ـ كأن يقرأ الكلمة التى اومضت ـ او باجابة غير كلامية ، مثل التقاط شيء يسمى له من بين عدد من الاشياء المنثورة على المنضدة . وتكون هذه الاشياء مخفاة عن نظر المريض بحيث يتم التعرف عليها بواسطة اللمس وحده .

والتنبيهات التى يشهدها الحيوان في مجاله البصرى . وثبت أن أنواع التنبيهات المسجلة شبيهة بتلك التى لوحظت فى القشرة البصرية عند القطة . وبمعنى آخر فان النتائج توحى أن الطراز البصرى للاعلام يمكن أن ينتقل خلال الجسم المقرن . وتتصارع هذه النتائج مع الرأى القائل بأن التعليم والذاكرة انما ينقلان عبر الجسم المقرن كما يظن عادة . غير أنه يبدو فى الحيوان ذى المخ السليم أن نسخة من صورة العالم المرئى كما يراها أحد نصفى المخ ترسل الى النصف الآخر ، وتكون النتيجة أن النصفين يستطيعان أن يعلما معا التمييز المقدم لواحد منهما فقط . وفى الحيوان ذى المخ المشطور ينقطع هذا الامتداد للمسلك البصرى ، ويفسر هذا ببساطة لماذا لا ينتقل أى علم فيما بين نصفى المخ المنفصلين بصريا وأن على الحيوان أن يتعلم التمييز من البداية .

ومع ذلك ، فمن الغريب أن النشاط العصبى بالجسم المقرن انما ينجم فقط عن استجابة لتنبيه عند الخط الأوسط للمجال البصرى . وقد أثار هذا الكشف عدة أسئلة صعبة . اذ كيف نوفق ما بين الملاحظات الثابتة من أن النصف المخى الأيسر للشخص العادى يستطيع أن يعطى وصفا جاريا لجميع المعلومات البصرية المقدمة خلال جميع نصف المجال المعروض للنصف المخى الأيمن؟. ولهذا السبب وحده فاننا نرجع متفصبين الى الاستنتاج القائل بانه فى مكان ما وبطريقة ما يبعث الجسم المقرن كله أو جزء منه ليس فقط بمنظر بصرى ولكن كذلك يكود (نظام شفرى) عصبى معقد من المرتبة العالية .

وتشير جميع الدلائل على أن فصل نصفى المخ ينشيء منطقتين مستقلتين للادراك فى الرأس الواحد ، اى فى الكائن الواحد . وهذا الاستنتاج يقلق بعض الناس الذين ينظرون الى الادراك على انه خاصية غير مجزاة للمخ البشرى ، وقد يبدو ذلك رأيا فجا لدى البعض الآخر ، الذى يصر على أن القدرات التى أظهرها حتى الان النصف المخى الايمن ، انما هى من مستوى الأوتوماتون . وهناك ، على وجه اليقين ، تفاوت ما بين نصفى المخ فى الحالات التى أسلفنا ، لكن قد يكون ذلك راجعا الى صفات الأفراد الذين أجرينا عليهم دراساتنا . ومن المحتمل تماما أن المخ الانسانى اذا شطر فى طفل صغير ، فانه نتيجة لذلك ، يستطيع كل نصف مخى ان يزاول منفصلا ومستقلا وظائف عقلية عالية من ذلك المستوى الذى يحرزه فقط النصف المخى الأيسر عند الأفراد العاديين .



من المجلات الفرنسية

الليل عند بودلير

نشرت مجلة « La Revue d'Histoire Littéraire de la France » أعرق المجلات الأدبية الفرنسية ، تصدر بانتظام منذ ٦٧ عاما ، بمعدل ٤ أعداد فى السنة ـ ، نشرت فى عددها الصادر فى ابريل ـ يونيو ١٩٦٧ ، مجموعة من المقالات أفردتها لشاعر فرنسا الكبير Charles Beaudelaire ، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على وفاته .
ولقد اخترنا لقرائنا اليوم مقالا لجيرالد أنطوان G. Antoine (وهو استاذ جامعى يشغل حاليا منصب مدير جامعة اورليان الفرنسية ، وناقد يولى الأهمية الأولى للغة فى دراساته) بعنوان « الليل عند بودلير » « La nuit chez Beaudelaire »

اهتم الكثيرون من النقاد المجددين ، وخاصة ج. بوليه (وتقوم دراسته على عنصرين أساسيين الزمان والمكان) وج . باشلار (ويدرس العناصر الرئيسية الأربعة : الأرض، الهواء ، النار ، الماء) بالكشف عن الأعماق الشاعرية عند كبار الكتاب لكنهم ـ أهى صدفة بحتة ؟ ـ لم يختاروا مؤلفات بودلير كمجال يطبقون فيه نظرياتهم ومفاهيمهم . فى حين ان هناك ما يقال عن دور العناصر الأربعة فى « زهور الشر » « Les Fleurs du Mal » و « القصائد النثرية الصغيرة » « Petits Poèmes en Prose » كما ان الزمان يطغى ويسود على شعر بودلير باكمله . لكن كاتب المقال لا يقف عند هذا الموضوع الحيوى الذى قد يستوعب كتابا كاملا ، ويختار بدلا منه موضوعا آخر يعد ، بطريقة ما ، نقطة التقاء بين الزمان والعناصر الأربعة السالفة الذكر . موضوعا لا يمكن أن يناقش أحد أهميته فى الشعر عامة وشعر بودلير خاصة . هذا الموضوع هو الليل . ويعتبر ج . انطوان كلمة « الليل » هذه مفتاحا لمجموعة من التسميات الأخرى ، تشمل ضمن ما تشمل : الظلمات ، واللون الأسود ، والظلال ، الخ .. ويختتم مقدمة مقاله بقوله أن الدارس ، اذا ما سلك هذه الدروب الواسعة ، يعثر كل مرة ، وسواء تعلق الأمر برمبوه ، أو نرفال ، أو مالارميه ، أو آبولينير ، على مادة خصبة تلوح لناظريه لأول وهلة . ويعد بودلير الأخ الاكبر لكل هؤلاء الشعراء . وهو الذى ربط بين الرومانسية وما جاء من شعر جميل مذهل بعد « زهور الشر » . لكنه ، فضلا عن كل ذلك ، أب لكل جديد حديث .

يخضع بودلير لسحر الليل ، وجوده ورؤاه . ولقد قال انه فى حاجة اليه لكى يصبح خلاقا مبدعا :

« سأغلق الأبواب والنوافذ
لأشيد فى الليل تصورى السحرية

لابد أن نتفق على ماهية الليل الذى يبحث عنه بودلير ، وينتشى منه ويجعلنا نفتن به . ان الظلمات التى يتحدث عنها بودلير لا تمت بحال من الأحوال الى « ليالى » الشاعر الرومانسى موسيه ، كما أنها لا تنبىء الا قليلا بليالى آبولينير . ما هو المعنى ، ما هى القيمة التى يضفيها بودلير على رؤياه للظلمة ؟ الى أى عالم خيالى تنتمى هذه الرؤى ؟ بعبارة أخرى ، ما هى الملامح التى يتخذها الليل عند شاعر « زهور الشر » ، وما هى الصور التى يساعد الليل على تاليفها ؟ كيف يرى بودلير الليل ، ويحس به، وأى شىء ، أو باية أشياء يقارنه ؟ وبالتالى ، ما هى الأشياء ، ما هى المشاعر ، ما هى الافكار التى يميل

بودلير الى صبغها بلون الليل والحديث عنها بكلمات مستوحاة من عالم الليل ؟ تلك هى القضايا التى يعمل كاتب المقال على تفسيرها ، موضحا « أنها لا تمت الى تاريخ الأدب مباشرة ، لكن حلها لابد أن يساعد على تحديد موقع العمل الفنى من التاريخ، أى من التطور الفنى الذى ينتمى اليه » .

يكفى أن نقرأ ديوان « زهور الشر » قراءة كاملة لكى ندرك أن موضوع « الليل » فيه أبعد ما يكون عن البساطة، كما أنه لا يؤثر دائما بنفس الطريقة على القارىء . ان الظلمات عند بودلير لا ترمز الى الهدوء والسكينة ، شأنها فى ذلك شأن البحر ، بل ان العكس هو الصحيح .

هناك رؤى الليل « الحنون » « الساحر » الذى يهدىء من روع المنكوبين ، ويشد من أزر من أنهكهم عناء اليوم أو جرح شعورهم ، ويبتسم للمحبين . لكن هناك تناقض بين هذا الليل الحنون - وسرعان ما يتحول الى كواكب لامعة متألقة - وليال أخرى مظلمة نفيت منها النجوم تماما . والأمثلة التى تؤكد ذلك كثيرة فى شعر بودلير ونثره على السواء ، وان كان للأمثلة المستوحاة من النثر دلالة أكبر . يعود الشاعر فى رسائله ، ست مرات على الأقل ، الى موضوع سواد اليأس والشقاء اللذين لا علاج لهما ، كتب الى أمه ذات مرة :

« يا له من فراغ يحيط بى ! يا له من سواد ! يا لها من ظلمات نفسية ! ويا له من خوف من المستقبل ! » مثل هذه الليالى مظلمة حقا ، كثيفة ، تسد الأفق ولا تفسح المجال أمام أية انطلاقة شاعرية . لكن حديث الشاعر عنها دائم التغيير والتنوع :

« الليل الذى لا يقاوم يقيم امبراطوريته .
انه أسود ، رطب ، مشئوم ، مليء بالرجفة :
رائحة القبر تسبح فى الظلمات .. »

بعض من رؤى الشاعر لهذا النوع من الليل جدير بالذكر : فى أماكن عدة من « زهور الشر » تعود صورة « خلفية » تكتنفها الظلمة ، عديمة الشفافية ، نسيجها نسيج لوحة يحس الشاعر انه مدعو ، أو بالأحرى ، مجبر على أن يرسمها رسما منيرا . وهذا تناقض جديد بين ليل خال من الشموع ، نسجته أيدى الشياطين ، ونداء الشعلة والنور ، ويبين لنا فى قصيدتين ، « الوحى العليل » ، و «الى الوراء» مبنيتين على تناقض حسب حسابه بدقة بين الليل ، رمز المرض والملل ، والنور ، رمز الصحة والمرح . لكن الأمور ليست بهذه البساطة ، اذ نحس تماما أن الليل طيب وشرير فى آن واحد ، وأن سحره يختلط بانعكاسات السماء والجحيم على السماء . مثال ذلك تلك الليالى المثقلة بحمى الحواس ، وكثيرا ما تحدث عنها بودلير .

يحاول ج . انطوان بعد ذلك أن يتبين الأحلام والرؤى التى يميل الشاعر الى صبغها بألوان الليل ، سواء انطوى هذا الليل على كثافته ، أو انفتح على لانهائية ظلماته فهناك من المناظر الطبيعية مثلا ما ينادى - بطريقة تكاد تكون طبيعية هى الأخرى - الظل والسواد - ببهائهما، أو فقرهما . ولكم تحدث الشاعر عن « السماء ، ذلك الغطاء الأسود » ، والبحر « الأسود » ، والامواج « السوداء » ، الخ ...

لنقف أولا عند الصور الليلية السابحة فى السحر والسعادة ، سنلتقى ، أول ما نلتقى ، وعلى طول الطريق تقريبا ، بالمرأة . ولا يعنى هذا ، بالطبع ، أن هذه المرأة سمراء أو سوداء البشرة . هناك مقال من السهل كتابته وقراءته على السواء ، قد يتيسر فيه الحديث عن الأسماء المستوحاة من عالم الليل والتى أطلقها الشاعر على جسد المرأة . تأتى بعد ذلك صورة عدة للمجيلات : فى عيونهن سواد عميق كالليل ، ساحر دوما ، قد يعكس السعادة والفرح تارة ، والغموض والموت والفساد تارة . يهمس بودلير الى بعضهن قائلا :

« عيناك المخمليتان الواسعتان أسود من جلدك » ، ويسر الى الأخرى :

«أيتها العيون الجميلة، أسكبى على ظلماتك الساحرة».
وأحيانا يتحول الليل الى حفل منير :

« السواد فيها غزير : وكل ما توحى به ليل عميق .
عيناها عريتتان يلتمع فيهما الغموض المبهم ، ونظرتهما تومض كالبرق : انها انفجار وسط الظلمات .. »

وكما يقرن الشاعر الليل بعيون الحبيبة يقرنه بشعرها . وتجىء فى مقدمة الأمثلة العديدة التى يمكن سياقها قصيدتان شهيرتان ، احداهما فى « زهور الشر » والأخرى فى « القصائد النثرية الصغير » ، وكل منهما تحمل هذا العنوان : « شعور » « Chevelures »

« أيتها الضفائر الغزيرة ، كونى موجة تذهب بى .
انك تحتوى ، يا بحر الأبنوس ، على حلم باهر ،
حلم بالأشرعة ، والمجدفين ، والشعل والسوارى ،
..... سأدفن رأسى التواق الى النشوة
فى هذا المحيط الأسود ....
أيها الشعر الأزرق ، يا خيمة الظلمة الممتدة ،
انك ترد لازورد السماء الفسيحة المستديرة . » فى
« ليل شعرك ، أرى لا نهائية اللازورد الاستوائى
تتألق ... وعينى أعض طويلا ضفائرك السوداء الثقيلة» .

يستحم الشاعر بليل الشعر الأسود ، لكن الاستمتاع به « يرد » اليه « لانهائية اللازورد » . وحتى لو تعلق الأمر بالليل ذاته ، وتأمله من خلال السحر الانثوى ، فان حركة الخيال عند الشاعر لا تتغير : انه فى حاجة الى الظلمات الخالصة الكثيفة ، لكن لكى تنبثق منها كنوز حلمه الملآن بالنار والنور واللازورد .

ولنتوقف الآن عند مجموعة أخرى من الصور الليلية، صور تصل اليها أصداء الجحيم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فى نظر هذا الفنان المعذب ، كلما تعلق الأمر بالجسد ، وجد الجحيم فى كل شيء وفى كل مكان مادة

يتغذى بها ، تتخذ مظهر الغواية المشتعلة تارة ، والضنى القائم تارة أخرى . كل ذلك أمام خلفية مظلمة ، عميقة كالهوة السحيقة ، جذابة ومنفرة فى آن واحد . مثال ذلك أن الحب - حب المرأة وحب الفن - قد يرتدى لباس الجحيم ، اذا ما صاحبت اللذة خطاه :

« أيها الملك العظيم ، يا من تحمل على وجهك الأبى سواد الجحيم الذى صعدت منه ... »

وما الجحيم سوى شكل جديد لليل مظلم ، مشتعل ، مزدوج المعانى . حتى أمام حب الفن الخالص يجرؤ الشاعر على الحديث عن الجحيم ، تؤكد بعض أبيات قصيدة «موت الفنانين» اخوة الليل والشيطان والمرأة اخوة ترمز الى اللذة الفردوسية وسيد الجحيم فى آن واحد . ويرمز سواد الليل الى المرض أيضا - بعكس النور الذى يرمز الى الصحة - والى السقطة ، والموت والألم ، والانحلال ، الخ .. ويحلو لشاعرنا أن يذكر الحبيبة بصفة خاصة بالنهاية الحتمية التى تنتظرها :

« عندما تنامين ، يا جميلتى الغامضة ،
فى أعماق صرح شيد من المرمر الأسود ..
سيقول لك
القبر ، انيس حلم اللانهائى ،
خلال ليال طوال نفى منها النوم .. »

« وحين تحين ساعة دخولك الى الليل الأسود ،
ستنظرين الى وجه الموت .. »

يرى كاتب المقال بعد ذلك أن من الضرورى ربط الليل بعالم بودلير الشاعرى أى بما أحاطه به الشاعر من لفظ وفكر ومعنى الخ ...

كل هذه الصور التى رأيناها تلعب دورا فى شعر بودلير وخياله تؤلف مجموعة من الرموز المتشابهة تنتقل من الليل الى جمال المرأة الى اللذة الحسية وعذابها الى هوة الملل والمرض والموت . لكن ، هناك رمز يتكرر بطريقة تكاد تجعل منه فكرة ملحة ، الا وهو اتفاق الليل والبرد ، يروى بودلير احدى الأمسيات التى قضاها فى المسرح فيقول :

... « لم أكد أدلف الى مقصورتى حتى صدم عينى احساس بظلمة خيل الى أنها تمت بصلة قرابة الى فكرة البرد . من الممكن أن تكون هاتان الفكرتان قد تبادلتا شيئا من القوة ... ظننت أننى أدخل ، كما قلت ، عالما من ظلمات أخذت تزداد كثافة تدريجيا ، فى الأثناء التى كنت أحلم فيها بليالى القطب الشمالى والشتاء الأبدى » .

واذا كانت المسافة قصيرة بين الليل والبرد ، فهى قصيرة أيضا بين الليل والصمت :

« الصمت والليل استقرا فيه
وكأنه قبر ضاع مفتاحه » .

تجمع بين الليل والهوة السحيقة صفة مشتركة : العمق . ولطالما عبر بودلير عما فى السقوط والدوار من طابع مأساوي ، ولطالما وقع فريسة لهذا الدوار الذي أحس فيه « باللذة الرعب » فى آن احد . الا أن هناك هوة سحيقة تحتل مركزا رئيسيا فى خيال بودلير : هوة المتناقضات التى يعبر عنها بالتضاد العنيف أحيانا ، والتضاد الذى يكشف عن نفسه بطريقة غير محسوسة أحيانا أخرى . يرجع حب المتناقضات عند بودلير الى زمن بعيد وغالبا ما يعبر عنه الشاعر بتحالف الكلمات التى تخفى وراءها حقيقة بعينها : تناقض الظلمة والنور ، الليل والنهار ، الظلمات المحيطة بالانسان والنظرة التى ينفذ اليها ، جلال الله وشر الشيطان ، الخ ...

« عما قريب ، نلج الظلمات الباردة ،
وداعا ، أيها النور الوضاح فى أصيافنا القصيرة . »

هناك أيضا حدة البصيرة ، وعادة ما تكون معنوية . يستجيب الشاعر فى احدى القصائد لصوت يناديه فيترك الأرض ويتطلع الى المجهول ،

« ... خلف ديكور
الوجود الشاسع ، فى أعماق الهوة السخيفة ،
أرى بوضوح عوالم فريدة
وأذهب ضحية بصيرتى المستقلة ،
فأجد ثعابين تعض حذائى . »

ومن أهمية البصر والبصيرة كانت أهمية بعض الحيوانات ، وعلى رأسها البوم والقطط ، فى شعر بودلير .

تلك هى بعض أسرار الليل الحبيب الى بودلير ، حبيب لتعدد رموزه ومعانيه : ليل سماوى ، ليل جحيمى ، وليل أرضى منير تارة ومظلم تارة . لكن أحلك الليالى قد تبشر بالنور ، بشرط أن يكون لدى الانسان ما يعينه على الرسم على صفحة الظلمات ، وأن يكون فى قلبه نار تمكنه من اختراقها ، لكن من ذا الذى ينير الليل وقلب الانسان؟ الله أم الشيطان ؟ يحيل الى القارىء أحيانا أن بودلير يميل الى ترك الموضوع معلقا . لكنه كثيرا ما يوحى بأن النور ينتج عن الظلام أو العكس، وبأن النور يولد الظلمة، وأن الليل والنور قد يوجدان « فى آن واحد » ، والمعين على نزعة الانسان المزدوجة نحو الله ونحو الشيطان :

« كأصداء طويلة تختلط بعيدا
فى وحدة مظلمة عميقة ،
واسعة كالليل والنور ... »

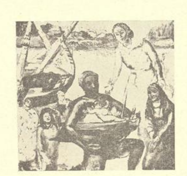
والمرأة :

« كائن يشيع أكبر ظل أو أكبر نور فى أحلامنا » .

ازدواج الانسان ، ازدواج العالم ، ازدواج الحب ، حب المرأة أو حب الفن . والسؤال الأخير هو : ما الذى يبحث عنه بودلير « الفنان » ؟ والاجابة تكمن فى الأبيات التى اختتم بها « زهور الشر » :

« انا نريد ، لأن النار تحرق ذهننا ،
أن نلج الهوة السحيقة ، سماء هى أم جحيم ،
ما الأهمية ؟
نلج أعماق المجهول لنجد شيئا (جديدا) . »

د . سامية أحمد أسعد



الصياد والطفل
(١٨٨٨ – ١٩٥٩)
للمصور محمد ناجى

افتتح فى أواخر الشهر الماضى متحف ناجى بمنطقة الأهرام ، فى ذات المكان الذى اختاره الفنان الكبير وأقام به مرسمه الذى بناه سنة ١٩٥٢ وتوفى فيه سنة ١٩٥٦ .

ويجمع متحف ناجى مجموعة من أعمال الفنان تمثل مراحله المختلفة منذ لوحته المحمل (١٩١٩) حتى الدراسة المصغرة للوحته الكبيرة مدرسة الاسكندرية (١٩٥٥) وبين هذين العملين لوحات من المرحلة الحبشية مع بعض لوحاته الريفية والقبرصية الى جانب مجموعة نادرة من عجالاته الخطية تلك التى تلمح فيها غنائية الفنان وانطلاقه ، ونشهد من خلالها مخططات أحلامه الكبرى للوحات الجدارية التى بشر بها وعاش يؤمل أن يشغل بها جدران المبانى العامة .

ولوحة الغلاف ((الصياد والطفل)) من أعمال الفنان سنة ١٩٣٤ بعد عودته من الحبشة وهى من مجموعة اللوحات التى أعدها لمستشفى المواساة ... وفى اللوحة جمع من رؤى الفنان مشبع بجو الأساطير والقصص الدينى والتاريخى الذى كان شغوفا به كما فيها مسحة من فكره الرومانسى وولعه بالرموز يلوح ذلك فى المركب والطير وفى ملاك الرحمة الماثل خلف الصياد والذى استخدم فيه الفنان وجه شقيقته الفنانة عفت ناجى وكثيرا ما تكرر وجهها فى لوحاته .

الغلاف الخلفى :



بنات بحرى
(١٨٩٧ – ١٩٦٤)
للمصور محمود سعيد

فى افتتاح متحف ناجى افتتح الدكتور / ثروت عكاشة المقر المؤقت لمتحف الفن الحديث بالدقى ، وقد خصصت فى هذا المتحف قاعة لأعمال فنان مصر العظيم محمود سعيد شهدنا بعض لوحاته الشهيرة من المرحلة الزرقاء ولوحات أخرى تمثل مراحل مختلفة منها لوحته لبنات بحرى وهى من نماذج الفنان الأثيرة التى عبر من خلالها عن الروح المصرية لبنت البلد ... وقد عالج محمود سعيد نموذج المرأة البلدية فى أعمال عدة ، غير أن هذه اللوحة من معالمه المميزة تمثلت فيها عبقريته فى التكوين وقدرته الخارقة على التجسيم ومشخصاته اللونية التى تضفى على تعبيره توهجا وسحرا وغموضا .

وتنتمى هذه اللوحة الى المرحلة الوسطى من انتاج الفنان محمود سعيد حين كان لألوانه بريقها النحاسى ونورها الخاص ... نور قادم من رؤى سحرية تعيش فى أعماق الفنان وتتوهج بهذا النور شخوصه فيضفى عليها قيمة رمزية .

ومحمود سعيد الذى أبدع مئات اللوحات تمثل أروع ما فى التصوير المصرى المعاصر جدير بعد هذه القاعة القاهرية بمتحف خاص فى الاسكندرية ... فى البيت الذى عاش فيه والذى استجابت وزارة الثقافة لتحويله متحفا باسمه بعد أن قدمت أسرته مجموعة من لوحاته لتكون نواة لهذا المتحف ...

كم من رجاء تردد بين زوار متحف ناجى بالهرم ومتحف الفن الحديث بالدقى ... رجاء فى أن يشهدوا قريبا افتتاح متحف محمود سعيد .

((تصوير عبد الفتاح عيد)) .

